

Panambí

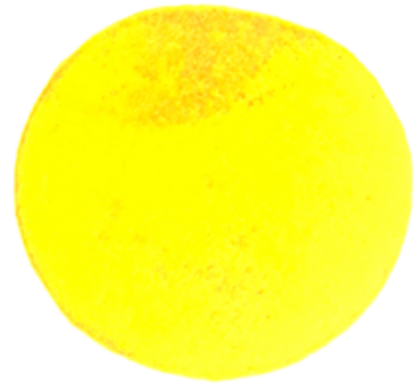
| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

CIAUV | FACULTAD DE ARQUITECTURA | UV

n. 12 Valparaíso JUN. 2021 ISSN 0719-630X

online

CIAUV





Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 12 Valparaíso JUN. 2021 ISSN 0719-630X
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |



Revista de Investigaciones Artísticas

Panambí

n. 12 | Valparaíso, junio 2021.

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)
Marcia 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 12

Pamela Román

· 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/
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.

El año 2021 impulsamos durante el primer semestre la instrumentalización de una investigación que desarrollaremos en conjunto con el Observatorio de investigación de Medios para la Representación de la imagen.



[SUMARIO]



pág.-

EDITORIAL

- 3 - *entremedios*-
Pablo Venegas Romero.

ARTÍCULOS

- 9 Murga y minstrel a inicios del siglo XX en Valparaíso y otros puertos poscoloniales: estereotipos de negritud en agrupaciones cómicas y carnavalescas.
Alejandro Gana Núñez.
- 27 Dirección en el teatro independiente argentino. Coordenadas conceptuales para una comprensión de sus procesos estéticos y políticos.
Fwala-lo Marin.
- 41 La Mímesis como arte – Primera parte: Hermenéutica.
Ricardo Mandolini.
- 53 La Mímesis como arte – Segunda parte: Heurística.
Ricardo Mandolini.
- 65 El grupo teatral rionegrino IVAD durante la última dictadura militar argentina (1976-1983).
Agustín Leandro Schmeisser.
- 79 La Mímesis Musical en la construcción de un discurso de identidad mapuche en la música popular del sur de Chile: Una aproximación preliminar a partir de tres casos en la Región de Los Lagos.
Flgncio Soto-Silva; Franco Millán; Javier Silva-Zurita; Myriam Núñez Pertucé.
- 93 “Con la memoria, con el olvido”: documental musical y dictadura en Chile.
Martín Farías.

[INCISO]

- 6 Reverdecir.
Pamela Román.

RESEÑA

- 105 Moore, M. (dir.). (2018). Fahrenheit 11/9. [documental]. Nueva York: Midwestern Films.
José Antonio Abreu Colombri.

[EDITORIAL]



- entremedios -**Pablo Venegas Romero**

Universidad de Valparaíso

pablo.venegas@uv.cl

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

La editorial debiera dar cuenta de lo publicado y la proyección de nuestra línea de trabajo, pero no podemos quedarnos exentos de lo que pasa, pues lo que suponíamos podía resolverse en uno o dos semestres, va camino a una normalidad, que dicho en simple nadie quiere. Hemos tenido algo así como recreos o entremedios, espacios de tiempo donde nos sentimos medianamente libres de un momento histórico que definitivamente será imborrable. De ello valoramos la capacidad humana, del ser social, para adaptarse y modificar sus estructuras principalmente de comportamiento; resilientes, en la medida que frente a estos agentes perturbadores, ajustamos nuestros haceres y pareceres más allá de los límites de cada uno. En esta ecuación, algunos valores también se han truncado, como virtudes que ahí estaban subordinadas a una cuestión antes aparente que real. Los micromundos, como pequeños espacios reducidos de la sociedad, encarnan una realidad que vamos compartiendo a través de RRSS, desde nuestra individualidad, e intervienen la generalidad cada vez con más distancia; este espacio, también un entremedio, reduce la afección que seguimos teniendo mientras todo pasa. A veces, como en el colegio, esperamos que el recreo sea más largo, en este caso para permitirnos mirar lo que sucede, recordar lo que ha pasado y proyectarnos como una sociedad que impulse los cambios necesarios para *estar* mejor.

En paralelo, el cosmos de la academia y la investigación se acomoda con protocolos que buscan sortear las circunstancias, cual cauce de agua que baja desde la ladera para encontrar una planicie, con la diferencia que este rumbo se configura más bien como un bucle ficcional que nos conduce a mirar con coraje además de objetividad un desafío que exige resistencia. Como pieza clave de este conjunto, los profesores nos adaptamos a estos entremedios circunstanciales, pero observando con ingenio los modos de la educación, que también deja atrás estructuras que se han mantenido inamovibles durante años. Y en este contexto, la investigación artística permanece construyendo espacios de análisis y reflexión en función de prácticas y teorías sobre el hacer artístico, de la obra en toda su magnitud, indisoluble del mero pensamiento, colaborando con la ruptura del paradigma que muchas veces separa la reflexión de la experiencia, como premisa que resulta del solo hecho de preguntarse sobre una problemática. Al respecto, puedo decir, que me parece relevante mantener el espíritu de reconocer en los pensamientos divergentes y la desmaterialización de las estructuras clásicas, un aporte sustancial a la transformación de los conceptos que incentivan la indagación en el ámbito de las artes.

En este marco, la contribución que hacen los trabajos recibidos en nuestra editorial continúan siendo muy significativos; disciplinariamente profundos y de un gran impacto respecto de los lindes que cada área circunscribe. El arte y la investigación artística siguen invitándonos a mirar con sentido humano y social lo que la historia anota, para construir un panorama de mayor honestidad, explicado dignamente, casi cándidamente. En ocasiones las palabras definirán saberes, en otras ocasiones un dibujo, una fotografía o un video será el modo adecuado para expresar y traducir lo que la experiencia nos deja. “En cuanto a la manera de expresarse, hay mil y un medios de destilar aquello que nos ha seducido. Dejemos pues a lo inefable toda su frescura y no hablemos más de ello”.¹

1 Henri Cartier Bresson en *un arte medio* (Bordieu, 2003).

En el número actual, los textos transitan mayoritariamente sobre el ámbito de las artes escénicas y musicales, sin desprenderse de la dimensión de la imagen puesta en movimiento como factor que se reitera en los manuscritos que hemos publicado. Vemos que **Alejandro Gana**, reflexiona sobre cómo la comicidad usó en el carnaval, en el teatro y en los medios de comunicación, significados sobre la propia identidad blanca frente a un otro negro o mestizo, utilizando como contrapunto expresiones musicales y escénicas en puertos como Ciudad del Cabo y Buenos Aires; a continuación **Fwala-lo Marin**, analiza la dirección y el reparto de lo sensible en el contexto del teatro independiente en la ciudad de Córdoba, Argentina, para avanzar hacia la especificidad del rol, que considera se construye desde la articulación entre la estética y la política.

En otro orden, **Ricardo Mandolini** a través de artículos complementarios, intitulados “Hermenéutica” y “Heurística” respectivamente, busca en la primera parte inferir el significado del concepto de mimesis a partir de la interpretación de textos de Platón, Aristóteles y Hegel, para luego abandonar la exégesis y presentar las consecuencias prácticas derivadas de la mimesis aristotélica, refiriéndose a las ficciones como parte integrante de la realización artística.

El teatro sigue presente con **Agustín Schmeisser**, cuyo trabajo trata sobre uno de los primeros grupos teatrales de la ciudad de San Carlos de Bariloche (IVAD), específicamente en los años que comprendieron la última dictadura militar ocurrida en Argentina, y la trascendencia que adquiere dicho grupo en el contexto sociopolítico de ese período.

El concepto de mimesis aparece a continuación situado en la escena musical chilena, estructurando la reflexión en los textos de **Ignacio Soto-Silva**, **Franco Millán**, **Javier Silva-Zurita** y **Myriam Núñez Pertucé**, como un mecanismo en la articulación de identidad étnica de tres casos de la región de Los Lagos.

Finalmente, **Martín Farías** aborda cuatro documentales sobre música producidos en Chile postdictadura, para analizar la vinculación entre música y política, desde temas como el exilio, el encarcelamiento y el asesinato de músicos chilenos con posterioridad al golpe de Estado de 1973.

La presente edición contempla como siempre la incorporación de la obra de una artista de la región, **Pamela Román**, quien desarrolla y practica el grabado como espacio de experimentación y expresión; en esta oportunidad nos presenta “REVERDECER”, una mirada sobre la corporalidad humana y la transformación que viene desarrollando desde la naturaleza; asimismo, como colofón. **José Antonio Abreu** realiza una reseña sobre *Fahrenheit 11/9*, documental del director Michael Moore, donde además de la denuncia política como perfil de su filmografía, construye un discurso muy visual, con recursos donde la imagen es fundamental; una constante que en nuestros últimos números, sigue siendo protagonista.

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-

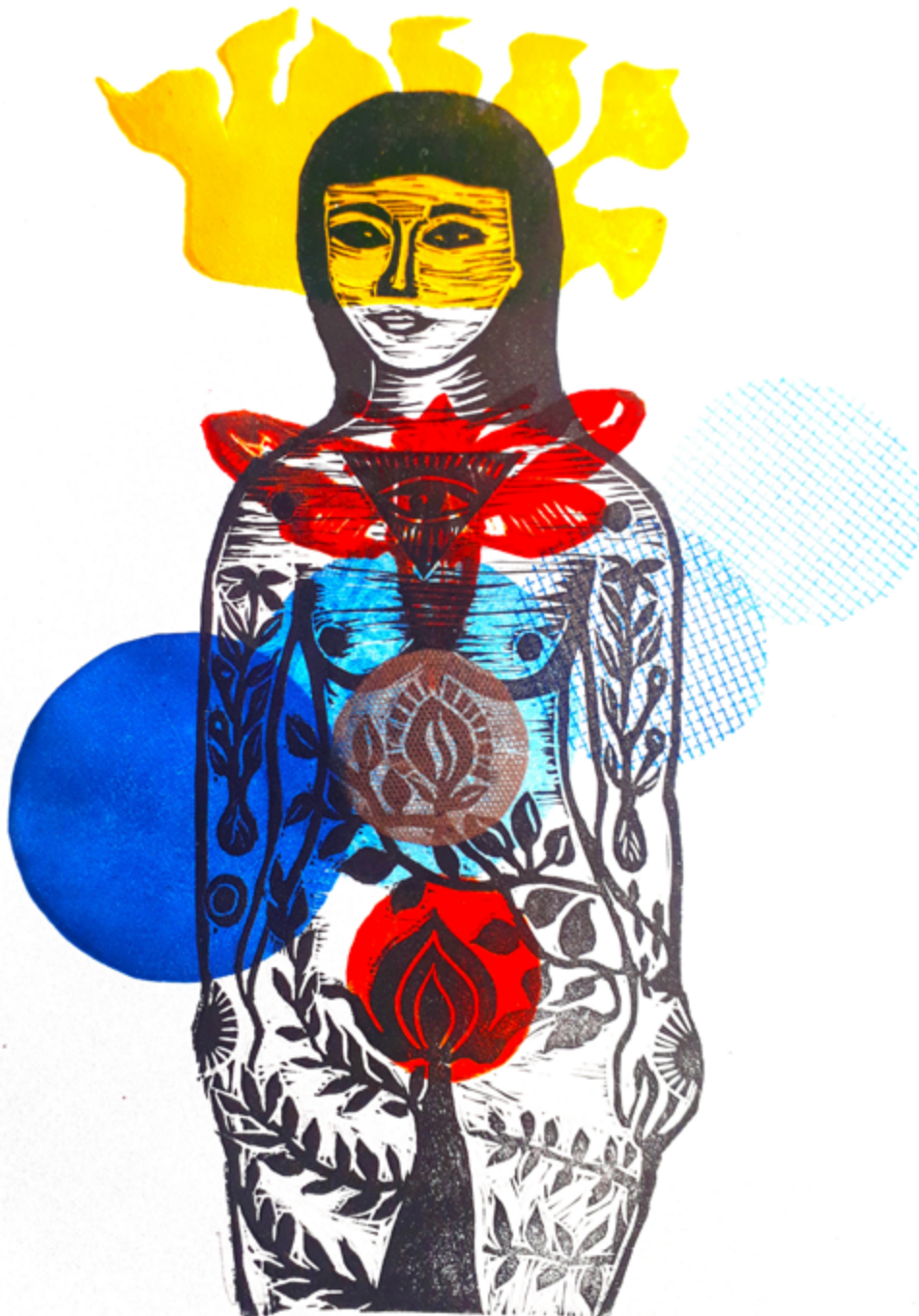
mentales, partituras o expresiones similares. La publicación en [INCISO] se realiza por invitación expresa de los editores. No obstante, los interesados pueden escribirnos para eventualmente publicar sus trabajos. Para ello, se requiere úni-

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]

Pamela Román
Artista-grabadora
tallerlamujeroruga@gmail.com

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



Reverdecer

Un pequeño brote, el sonido de las nervaduras
el caracol horadando la hoja
la hierba cristalina
ascendiendo de manera asombrosa

La lluvia aérea se abre a mi jardín subterráneo
quiero nadar entre las plantas
enredarme de manera secreta
conjugan sus raíces.

Amo la maleza insolente,
La música y su fisura
los gusanos subterráneos

Caminando a ciegas
por tu jardín
A veces con temor
me interno en la espesura
Nos gozamos de manera intermitente,
desde la pantalla
lame mi boca de agua
abro su boca de gusano

El lirio de tu vello empapado
La resistencia de los cuerpos
El silencio es excelso

[ARTÍCULOS]

Murga y minstrel a inicios del siglo XX en Valparaíso y otros puertos poscoloniales: estereotipos de negritud en agrupaciones cómicas y carnavalescas

Alejandro Gana Núñez

Corporación Carnaval de Coplas por Valparaíso
gananunez@gmail.com



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

ENVIADO: 21-02-11

ACEPTADO: 21-05-12

RESUMEN

Intentando comprender la presencia de una compañía de músicos blancos representando negros en Viña del Mar en 1911, este artículo aborda el uso genérico de la palabra murga, para una agrupación que presenta elementos estéticos y escénicos propios del minstrel americano. Este vínculo nos permite reflexionar sobre cómo, la comicidad, utilizó en el carnaval, en el teatro y en los medios de comunicación, significados sobre la propia identidad blanca frente a un otro negro o mestizo, como risible o ridículo. El contrapunto con expresiones musicales y escénicas en puertos como Ciudad del Cabo y Buenos Aires, nos permite también contrastar la influencia del blackface en otros territorios, y en cómo esas sociedades enfrentaron los prejuicios raciales reproduciéndolos o reelaborándolos mediante la comicidad y lo festivo.

PALABRAS CLAVE

murga, carnaval, minstrel, historia cultural, estereotipos raciales.

RESUMO

Tentando entender a presença de uma companhia de músicos brancos representando negros em Viña del Mar em 1911, este artigo aborda o uso genérico da palavra *murga*, para um grupo que apresenta elementos estéticos e cênicos típicos do *minstrel* americanos. Este link nos permite refletir sobre como a comédia usou no carnaval, no teatro e na mídia, significados sobre a própria identidade branca contra um outro negro ou mestiço, risível ou ridículo. O contraponto com expressões musicais e cênicas em portos como a Cidade do Cabo e Buenos Aires, também nos permite contrastar a influência do blackface em outros territórios, e como essas sociedades enfrentaram as preconceitos raciais reproduzindo-os ou reelaborando-os através da comicidade e da festa.

PALAVRAS-CHAVE

murga, carnaval, minstrel, história cultural, estereótipos raciais.

ABSTRACT

In an attempt to understand the presence of a company of white musicians representing blacks in Viña del Mar in 1911, this article addresses the generic use of the word murga, for a group that presents aesthetic and scenic elements from the American minstrelsy. This link allows us to reflect on how comedy used, in carnival, theatre and the media, meanings about white identity confronted with a black or mestizo other, as laughable or ridiculous. The counterpoint with musical and scenic expressions in ports such as Cape Town and Buenos Aires also allows us to contrast the influence of the blackface in other territories, and how these societies confronted racial prejudice by reproducing or reformulating it through comedy and festivity.

KEYWORDS

murga, carnival, minstrel, cultural history, racial stereotypes.

1. INTRODUCCIÓN

La búsqueda que motiva esta ponencia surge del interés por saber si existieron expresiones con la denominación de murga en Valparaíso y en general en el Chile central urbano, teniendo en cuenta que dicho concepto, como formato de agrupación festiva y carnavalesca, es fundamental en el intercambio entre el carnaval de Cádiz y América latina a principios del XX. En este intento es relevante comprender si la denominación “murga” en Chile alude a un tipo de agrupación determinada o no, si forma parte del carnaval o se inscribe en otros contextos de expresión musical y escénica, y qué elementos forman parte de dicha denominación, que sean distintivos en cuanto a la composición de sus integrantes, a su estética, o en términos musicales o escénicos.

En este artículo se aborda entonces el uso genérico de la palabra murga, en contextos donde no existe una expresión específica en términos escénicos y musicales, arraigada históricamente a un territorio, como en este caso en el Chile central urbano y Valparaíso. Distintos registros dan cuenta de que este concepto era usado para designar no solo a una agrupación musical bufa o festiva, que podía estar presente tanto en un contexto callejero como en escenarios o teatros, sino también a unas formas desordenadas, caóticas o satíricas de presentar un espectáculo musical y escénico. Este concepto genérico, en Valparaíso, se instalaría a partir de un hito que es la presentación en 1875 de la obra *El Músico de la Murga*, donde se delimitan algunos elementos de este formato de orquesta popular, que es en esencia una banda festiva de origen español.

Saber si hubo agrupaciones con la denominación murga es relevante pues complementa la tesis entre la relación tradicionalmente estudiada entre las agrupaciones del carnaval de Cádiz y del carnaval de Montevideo. Efectivamente diversos documentos dan cuenta de que esta relación fue también intensa con Buenos Aires (Bilbao, 1962; Romero, 2005, 2012), y que el concepto de murga durante el siglo XX fue y es también utilizado al menos en Chile en diversas expresiones en la zona salitrera (González, 2003, 2017), en el carnaval de Tierra Amarilla (Hamilton, 2015), en Valparaíso hasta la década de 1960 (Gana, 2020), y en los carnavales de las ciudades de San Antonio (Valenzuela, 2015), Talcahuano (Messer, 2018) y Punta Arenas (Tonko, 2017); pero también en Panamá en el Carnaval de las Tablas (Sáez, 2008), y en Colombia en el Carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto (Muñoz, 2003).

Diversas investigaciones han indagado en el proceso de formación de la murga uruguaya, cuestionando que haya habido una influencia directa de la nombrada Murga Gaditana en la instalación de la denominación murga. Si bien está clara la presencia de dicha agrupación en Montevideo y otros lugares de América latina, así como su impacto público en diversos teatros y carnavales, hay además antecedentes para plantear que, en torno a la murga y a las agrupaciones cantadas de carnaval, la relación entre España y América latina en el período analizado trasciende Cádiz y Montevideo. Respecto a lo anterior, ya Alfaro (2011) había dado cuenta de registros de agrupaciones con la denominación “murga” en el carnaval de Montevideo desde 1887; Chouitem (2017) señala en el mismo sentido, que se descarta la Murga Gaditana como primer antecedente de la denominación murga en Uruguay.

La discusión anterior plantea una distinción importante para el análisis, entre la denominación murga y su significado global, y por otro lado las definiciones locales o regionales sobre la murga, con sus características escénicas y musicales propias. Si Chouitem plantea que se descarta “la gaditana” como el antecedente de la murga uruguaya en cuanto a la denominación, queda plenamente en discusión si dicha agrupación constituye un antecedente importante en cuanto a las definiciones escénicas, musicales y estilísticas para las agrupaciones que se crearon con posterioridad. Los registros son decisivos al respecto, pues lo que más se remarca es que “la gaditana” fue incluso copiada por el gran impacto que tuvo en el público de Montevideo y de Buenos Aires. Por tanto, es posible señalar que, aunque la murga proveniente de Cádiz haya marcado un estilo, una propuesta escénica, musical y

estética, que es interesante profundizar, existieron murgas con anterioridad a su gira por América.

Coco Romero por su parte ha realizado una extensa recopilación de registros y archivos de agrupaciones carnavalescas en la zona del Río de la Plata en Argentina que, bajo distintas denominaciones, como por ejemplo la de comparsa, incluyeron elementos como el canto, la sátira, lo festivo, el disfraz colectivo, con anterioridad a la llegada de la murga gaditana. Si bien estos elementos ya estaban presentes antes del siglo XX, “la gaditana” ejerce cierta influencia renovadora en la expresión¹. Clementino Paredes (2012) en esta línea, describe la comparsa La Fraternal de Santa Fe, que desde 1879, con ocasión del carnaval, recorría el corso y daba serenatas con jotas y habaneras, acompañadas de canto grupal e instrumentos.

Podemos reafirmar entonces que la denominación murga existía en América con anterioridad de “la gaditana”, agrupación que reforzaría la difusión de un formato, y le daría un nuevo contenido o complementaría el concepto ya presente. Esta agrupación además habría promovido involuntariamente la creación de agrupaciones con esa denominación, incorporando a la denominación genérica de murga, ya en uso en América latina, definiciones estilísticas que provienen de lo local, específicamente de Cádiz.

2. LA PRESENCIA DEL CONCEPTO GENÉRICO DE MURGA EN CHILE

En los primeros años del siglo XX en Chile y más específicamente en Valparaíso, es posible encontrar referencias, en noticias e incluso en poesía popular escrita, de murgas y agrupaciones musicales carnavalescas bajo las definiciones de: fanfarria caricaturesca, banda de músicos aficionados, o banda de clowns. El término murga específicamente se utilizaba en la época para referirse a la “antimúsica” que describe Alfaro (1991: 88), como la “ruidosa banda sonora de los carnavales” de fines del siglo XIX en Montevideo.

En este sentido, es posible encontrar en la reseña teatral de 1910 sobre la opereta alemana Papke Tuschler en cartelera: “la orquesta insuperable; a su lado las demás orquestas son murgas”²; y también con tono irónico en la sección de actualidad, en referencia a las elecciones de 1912: “...pasaron por fin las elecciones con su cortejo de proclamas, retratos, murgas de circo, standartes, palos y bofetadas, y choclonas a destajo”³. En reportaje sobre los festejos por el nacimiento de la princesa de Holanda en 1909, se describe en una revista de Valparaíso:

Ruido formidable animaba las calles, todas las campanas de las iglesias fueron echadas a vuelo, bandas y murgas con sus alegres tocatas las explosiones de los fuegos artificiales, las sirenas de los vapores, el pito de las locomotoras y de las fábricas, y las exclamaciones de millares y millares de individuos fuera de sí por el contento y el entusiasmo atronaban el espacio. (Revista Sucesos, 29 de diciembre de 1910)

En crónica de actualidad en el mismo medio escrito se señalaba en tono cómico, sobre una banda de músicos en la ciudad de Linares:

Los músicos de la banda municipal de Linares se presentan a las retretas en completo estado de ebriedad. “En noches pasadas -dice un periódico- uno de los músicos estaba soplando por la parte donde salen los sonidos, otro, se ocupaba en recoger unas hojas de música que se habían volado con el viento, otro durmiendo. Y así cada uno ocupado en algo, menos en tocar su retreta. Sólo unos dos o tres eran los que tocaban...” Una banda alcohólica debe ser lo más divertido que se conoce. Si los musicantes desafinan cuando están en pleno uso de sus facultades, ¿qué no harán cuando los tragos se le suben a la cabeza? Entendemos que esta murga no debía perder su tiempo y organizar una tournée artística por el país. Estamos seguros que causarían furor. (Revista Sucesos, 29 de diciembre 1910)

1 Entrevista a Coco Romero.

2 A. De Mezet. (1910). “Teatro y Artistas”. Revista Sucesos, año IX, 429. Valparaíso: M.C.R. Helfmann.

3 Serrucho (pseudónimo) (1912). “Salpicón”. Revista Sucesos, año X, 496. Valparaíso: M.C.R. Helfmann.



Figura 1. Agrupación musical festiva que acompaña opereta alemana en Santiago. Fuente: Revista Sucesos, 24 noviembre 1910, Valparaíso. Sitio Memoria Chilena.

En la misma línea, Juan Pablo González (2005) describe un cabaret de la década de 1920 en Santiago, menos elegante y más accesible a los sectores populares:

El local era realmente muy simpático con su pequeña pista de baile, con una orquesta un poco amurgada situada en un altillo, bambúes por doquier y una bulliciosa concurrencia, que cantaba y bailaba entre la algazara general.

Un vínculo interesante se observa entre el concepto genérico de murga y el teatro breve en Chile y principalmente en Valparaíso, el cual toma del carnaval y sus agrupaciones festivas, temáticas y personajes, pero además características escénicas y musicales. Es así que en una crítica de teatro de 1914 se relata cómo la compañía Montero-Sánchez evoca a las murgas en su estilo:

Esta compañía recuerda a esas murgas de pueblo compuestas por los elementos más heterogéneos y cuya banda la forman los más variados y estrambóticos instrumentos desde el saxofón abollado hasta el flamante flautín. (Revista Sucesos, 2 julio 1914)

Estas diversas referencias dan cuenta de un concepto de murga que refiere a una agrupación musical festiva, en ocasiones desordenada o desafinada, y que puede utilizar instrumentos de viento, sin especificar estilos, sonidos o ritmos ni estética determinada, sino más bien una determinada actitud cómica y poco profesional. Algunos de estos elementos se observan en la agrupación de la figura 1, narices falsas, percusión simple, e instrumentos de viento, de los cuales uno de ellos parece ser un kazoo o zobo.

A continuación indagaremos en aquella denominación genérica de murga, en antecedentes que pueden ayudarnos a comprender en cómo se instala en Chile y en América latina tempranamente y con anterioridad a la gran difusión que adquiere en las primeras décadas del siglo XX, ya con elementos estéticos y musicales más definidos.

3. EL MÚSICO DE LA MURGA

Mientras en Chile a principios del siglo XX encontramos pocos registros del uso de la palabra murga, y aquellos que se encuentran se refieren a su acepción genérica, o sea no vinculada a algún carnaval específico ni con referencias puntuales sobre estética ni estilo musical, en Cádiz el archivo del Aula de Cultura del Carnaval señala que el primer registro de una agrupación inscrita en el carnaval bajo esa denominación es de 1882, con el nombre de Las Viejas de la Viña. En el Carnaval de Cádiz, a partir de 1931 disminuyen considerablemente las agrupaciones inscritas bajo esa categoría, aumentando a su vez aquellas bajo la denominación de chirigota⁴. También dejan de inscribirse estudiantinas, probablemente manteniéndose fuera del carnaval. El último año que se inscribe una murga de Cádiz en el carnaval según el Aula es 1932; fueron las agrupaciones “Los Ganginganos” y “Los Gañanes Musiqueros”. La murga, que junto con el coro eran los formatos mayoritarios a inicios del siglo XX, desaparece de los registros.

Diversas son las entradas con la denominación murga tanto en el Corpus Diacrónico del Español de la RAE (CORDE), como en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, durante el siglo XIX, y aun cuando ya en el Carnaval de Cádiz en 1882 se había inscrito una agrupación con esa denominación, la primera definición de la palabra murga en la RAE es de 1884:

Compañía de músicos instrumentistas, más ó menos numerosa, que, á pretexto de pascuas, cumpleaños, etc., toca á las puertas de las casas acomodadas, con la esperanza de recibir propina⁵.

Tanto las referencias en el siglo XIX como la definición de 1884 remiten a un concepto amplio y genérico de murga, seguramente ya de uso común en el habla popular, pues de hecho en 1870 se publica en Madrid la obra *El músico de la Murga*, del escritor y dramaturgo Enrique Pérez Escrich, donde también se encuentran definidas algunas características musicales, así como las implicancias sociales de formar parte de una agrupación de este tipo. Esta obra se presenta en Valparaíso con gran éxito por parte de la compañía del actor sevillano José Valero en 1875 (Hernández, 1926), casi una década antes de la definición de la RAE.

El *Músico de la Murga* se presenta con gran presencia de público en el Teatro de la Victoria de Valparaíso, popularidad que probablemente se haya repetido en puertos como Buenos Aires y Montevideo, que eran paradas obligadas de las compañías teatrales españolas en sus giras por Sudamérica. Esto habría permitido en parte que tempranamente existiese una referencia al concepto de la murga, que posteriormente se utilizará de forma genérica para distintos tipos de expresiones escénicas y musicales tanto en el puerto de Valparaíso como en Chile en general.

La definición de la RAE es muy cercana a aquello que se indica en la obra, donde se describe como una agrupación musical de origen marcadamente popular, que se presenta en festividades religiosas y actividades nocturnas, y rea-

liza serenatas. Aun cuando en la obra no se menciona su participación en el carnaval, es primordial su presencia en la calle. La obra de Escrich, desarrolla además la dimensión social del músico e integrante de la murga, como una persona poco reconocida y valorada en la sociedad, pues forma parte de una orquesta, banda o agrupación musical de baja calidad:

Entonces ya buscaremos el modo de que gane usted la vida. Me acompañará á las funciones de los pueblos, formará parte de la banda musical que dirijo, y que por las noches recorre las calles de Madrid dando serenatas; en una palabra, será usted... eso que se llama vulgarmente un músico de la Murga; lo cual no produce mucha honra, pero en cambio proporciona un pedazo de pan.

Aquí tiene usted la lista de las casas que hemos de recorrer esta noche. -Adolfo, ha sonado la hora de la Murga, ó lo que es lo mismo, de la profanación. Toma este clarinete y disponte á destrozár los oídos de los transeúntes-. (Guion de *El músico de la Murga*)

Las dos citas dan cuenta de tópicos generalizados respecto del concepto genérico de la murga durante la segunda mitad del siglo XIX, como una banda de músicos de menor categoría que una orquesta, pero además que se presenta en la calle, lo cual implica que su público son los transeúntes o vecinos, de donde proviene el dicho “dar la murga”, en uso durante el período en España, que equivale a molestar o hacer ruido.

Si usted canta como toca, que vengan todos los festeros de Madrid á ponerse á mi lado, que presenten si se atreven un terceto más brillante que el que yo podré ofrecer lleno de orgullo á las hermandades religiosas de los pueblos que hace años me honran encargándome la parte musical de la fiesta.

...al verme de director de una Murga, y recorriendo los pueblos tocando polkas y marchas detrás de las procesiones. (Guión de *El músico de la Murga*)

Esta obra además nos aporta algunos elementos sobre la musicalidad y el contexto en que se presentaban este tipo de agrupaciones, realizando serenatas, o acompañando procesiones y festividades, sociales o religiosas, con ritmos tan diversos y como polkas o marchas. Esta diversidad en cuanto a su musicalidad da cuenta de un tipo de orquesta o banda popular que no representa necesariamente una tradición musical determinada o local, sino que más bien reproduce melodías conocidas y ritmos o sonidos de orígenes variados, con un componente festivo.

Esta definición genérica de la denominación de murga, que se difunde por América latina, es por tanto aplicable a distintos formatos musicales y escénicos, pero que tiene como componentes transversales: ser un conjunto musical, banda u orquesta con un carácter festivo, que se presenta en espacios públicos o vinculado a festividades populares y religiosas, que está compuesta por sujetos de estratos sociales bajos o de menores ingresos, y que puede incluir instrumentos musicales, canto y percusión.

4 Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz. Listado de agrupaciones del Carnaval de Cádiz 1821 a 1900 y 1901 a 1936.

5 Real Academia Española. Mapa de diccionarios académicos. Nuevo Diccionario Histórico del español.

4. MURGA EN VALPARAÍSO Y BLACKFACE

La contextualización realizada respecto al concepto genérico de murga es útil para comprender cómo éste se utilizaba en el habla popular desde el siglo XIX en España, y qué elementos de este concepto llegaron a América latina a través del teatro para sumarse a lenguaje cotidiano y denominar expresiones musicales festivas locales, como la que puede observarse en la Figura 2. La agrupación descrita por la crónica teatral de la revista *Sucesos* como “Banda de músicos” y el “clown de la fiesta”, se presenta en el Teatro Olimpo de Viña del Mar en 1911, compuesta por jóvenes aficionados de esa ciudad. Este grupo es definido a su vez como una murga: “Los improvisados artistas se expidieron con toda maestría, recibiendo de parte de la concurrencia, verdaderas ovaciones. La época es propicia para esta clase de fiestas”⁶.

Otra referencia, de un maestro de ceremonias similar, se encuentra en algunos ejemplos de los espectáculos del minstrel norteamericano, donde el personaje “Mr. Interlocutor” – en ocasiones de cara blanca- se posicionaba al centro de la agrupación de blancos pintados de negro, utilizando una gestualidad “digna” y formal, en contraste con el tono burlesco del grupo, e interactuaba con el resto de los personajes a través de diálogos y bromas⁷. Este personaje central también recuerda el rol del clown de cara blanca o clown blanc, que con estilo sofisticado y vestimenta extravagante, permite que se destaque el payaso agosto.

La figura 2 muestra uno de los únicos registros visuales de una agrupación con la denominación murga en el Chile central de principios del siglo XX, mostrando elementos similares a agrupaciones equivalentes argentinas, uruguayas y gaditanas de la época, como la vestimenta,



LA «MURGA» DE AFICIONADOS QUE FUÉ EL «CLOWN» DE LA FIESTA, AL DECIR DE UN CRONISTA.

Figura 2. Agrupación musical escénica en teatro de Viña del Mar, 1911. Fuente: Revista *Sucesos*, Valparaíso. Sitio Memoria Chilena.

La murga por tanto habría realizado un espectáculo festivo y musical. Se compone de seis artistas, cinco de ellos en vestimenta bufa, con pantalones a cuadros, levita y sombrero de copa negro, máscara negra, y al centro uno de ellos más elegante, de frac negro, como el director de la banda o el personaje central que con guantes blancos sostiene una batuta o un bastón. Este personaje central es similar en su vestimenta al director de las murgas uruguayas, de los primeros coros de carnaval de Cádiz de fines del Siglo XIX (Las Manolas), pero también podría representar el personaje central característico de las mascaradas callejeras del período barroco: el alcalde o la “autoridad del carnaval” descrita por Buezo (1992).

algunos instrumentos que es posible distinguir, pero mostrando como aspecto distintivo la cara negra de la mayoría de sus componentes y la elegancia en la actitud y la postura corporal del grupo.

Una de las claves para entender el uso de la cara negra, como se observa en aquel registro, se encuentra en una fotografía difundida por Alberto Ramos (2019) de una agrupación del XXII carnaval de Aix-en-Provence, donde se muestra claramente que no llevan la cara pintada de negro sino máscaras, pues hay componentes que la llevan puesta a medias. La máscara de tela deja una marca de piel blanca en el borde de los ojos y la boca, que también es apreciable en la fotografía de Viña del Mar.

6 Revista *Sucesos*, 26 de enero de 1911.

7 The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2020). Minstrel Show (American Theater). En: <https://www.britannica.com/art/minstrel-show> [Acceso: 18 diciembre 2020]



Figura 3. Agrupación con máscara negra de tela en Aix-en-Provence, 1910. Fuente: Blog Calle Ancha de Alberto Ramos.⁸

Este antecedente es muy importante para comprender el uso que se da a principios del siglo XX de la denominación murga en Chile y en especial en Valparaíso, puerto que recibe importante influencia global y en especial de América del norte, donde las agrupaciones o troupes de blancos disfrazados de negros, eran comunes desde el siglo XIX. En este caso el uso de la denominación murga, de origen español e incorporada en América latina desde la segunda mitad del siglo XIX, se aplica a una agrupación que toma elementos estéticos y escénicos del minstrel americano: el director o personaje central de piel blanca y frac, y los personajes de cara negra, con levita o chaqueta negra corta, un corbatín exageradamente grande, y pantalón a cuadros.



Figura 4. Máscara de cara negra de tela para espectáculo de blackface, de mediados del siglo XX. Fuente: Autor desconocido.⁹

En la Figura 5 están también presentes algunos de los elementos estéticos descritos en la imagen de la agrupación de Viña del Mar, aunque se suman retazos o botones gigantes de tela en forma de rombo, un sombrero pequeño y una postura corporal sumisa, ridiculizada e infantilizada, diferente a la del personaje central, elementos que pueden dar cuenta de la mayor desigualdad racial presente en países como Australia en la década de 1920, expresada en formas de comedia y teatralidad.



Figura 5. Troupe de espectáculo minstrel. West Coburg, Australia. 1935. Fuente: Bluestone Cottage Museum ¹⁰

⁸ Blog Calle Ancha de Alberto Ramos: <https://calleancha-ars.blogspot.com/2019/06/una-foto-de-carnaval.html>

⁹ Colección del Smithsonian National Museum of African American History and Culture, en: <http://n2t.net/ark:/65665/fd5c6642d7b-5e16-49f9-b5db-239f95a7eb03>.

¹⁰ Propiedad de Coburg Historical Society.

5. EL MINSTREL Y SUS VÍNCULOS ESCÉNICOS CON LA COMEDIA Y EL CARNAVAL

Los espectáculos de minstrel se masifican en Estados Unidos en la primera mitad del siglo XIX, y se exportan luego a Gran Bretaña y sus colonias, y consistían en shows de variedades creados mediante el uso de estereotipos raciales, basados en las músicas, canciones, danzas y formas de expresión gestual de las comunidades negras de trabajadores y esclavos, en especial en torno a los tópicos del esclavo rural de las plantaciones, y del “dandy” urbano.

Según Cole y Davis (2013) los juglares de cara negra o blackface minstrel se constituyeron en la primera cultura de masas estadounidense, manteniéndose a través de distintos medios de comunicación masivos por casi dos siglos. Desde los estudios culturales se ha logrado acceder a estas expresiones desde un punto de vista crítico, respecto de cómo se encuentran profundamente racializadas, y cómo se instalan en las audiencias, moviéndose entre el cine y el teatro, entre la música y la animación, entre la televisión y el teatro. En esta línea se han realizado distintas investigaciones sobre las relaciones sociales y de poder insertas en los espectáculos de minstrel, en cómo se construían los imaginarios de las comunidades negras desde la visión blanca, imitando o recreando canciones, danzas y gestualidades sin que necesariamente tuvieran sustento antropológico empírico, asumiendo, sus exponentes blancos, el rol de transmisores sustitutos de los repertorios gestuales negros.

Esta reconstrucción desde lo blanco formaba parte de la institucionalización simbólica de lo racial, en el contexto de las diferencias sociales, la segregación y el pasado de esclavitud. Citando a Douglas Jones, Cole y Davis (2013: 9) señalan que la categoría “negros” se construye a través de la instalación de una imagen grotesca o ridiculizada, que alimenta las diferencias sociales y de clase, raciales, y por tanto la ideología pro-esclavitud.

En sus inicios, el personaje Jim Crow, popularizado por Thomas Rice desde la década de 1830 busca parodiar en su baile y canto a un viejo esclavo de las plantaciones, alegre y de vestimenta raída. Según plantea Green (1970: 391) el personaje creado por Rice se habría convertido en un “negro cómico” universalmente aceptado y finalmente en el principal y más difundido estereotipo racial de lo negro. Esta última figura tendría su paralelo sudamericano en Biguá: negro bufón, patizambo y de vestimenta raída, el cual aparece en una litografía de 1845 en Argentina, y que según análisis de Ghidoli (2009), forma parte de la Pathos-formel del bufón de corte.

La estética presente en la Figura 2, proviene sin embargo en mayor medida de la “mascara” o tipo cómico que representa al dandy de ciudad: el estereotipo vanidoso, de vestimenta ostentosa, que busca atraer a las mujeres, de habla pomposa pero ignorante, construido a partir del personaje Zip Coon de George Dixon, de fines de la década de 1820, y que paso a formar parte esencial de los espectáculos de minstrel. Este personaje evoca al negro “fino” o “catedrático”, también presente en el sainete cubano o teatro bufo de la segunda mitad del siglo XIX.

Diversos análisis dan cuenta de las rutas de estos espectáculos desde Estados Unidos a Reino Unido y hacia otras regiones como Sudáfrica, y de cómo el blackface asumía formas distintas en relación con los contextos donde se instala, pasando a formar parte de los repertorios culturales y generando vínculos propios en lo local, como sucedió por ejemplo en Ciudad del Cabo en la Sudafrica pre-apartheid, donde a través de los años además de expresar contradicción racial, pasa a constituirse según Davids (2013), como un repositorio de memoria sobre la esclavitud en dicha ciudad. Este autor explora de hecho la forma en que la performance blackface en Ciudad del Cabo asume un potente sentido reivindicativo.



Figura 6. Agrupación de minstrel del carnaval de Ciudad del Cabo, 1957. Fuente: Iziko Museums of Cape Town, 2010.¹¹

11 Autor: Ray Ryan (E. van Z. Hofmeyr & Lückhoff Collection; Iziko Social History Collections, en: Meltzer, L., Mooney, K., Clayton, F., Galant, S. y Rahim, S. (2010). *Ghoema & Glitter. New Year Carnival in Cape Town*. Cape Town: Iziko Museums.

Desde la primera mitad del siglo XIX instrumentos musicales como el banjo, las vestimentas, las músicas y el maquillaje, fueron tomados por la fiesta de año Nuevo de Ciudad del Cabo desde el minstrel americano. Agrupaciones que surgieron desde clubes locales, fueron las predecesoras de las troupes de aquel carnaval, y que proliferaron en lo que se denomina hasta hoy el Klopse Karnival o Cape Town Minstrel Carnival, y que en sus inicios se denominó Coon Carnival.

Ejemplos de la influencia americana en la música de Sudáfrica son observables en formatos de agrupaciones dentro de dicho carnaval, en especial el Comic y el Minstrel. Aquel influjo también dejó huellas en otros géneros de canto y performatividad grupal como el Isicathamiya (Martin, 2013).

Según plantea Martin (2013: 73; 249; 271) aquellos elementos provenientes del minstrel americano fueron siendo resignificados y transformados durante el último siglo, para dar forma a expresiones musicales y escénicas que además de formar parte de las identidades criollizadas (creolized) locales, eran motivo de identificación y reconocimiento desde lo mestizo y lo negro, en especial con posterioridad al apartheid, permitiendo la legitimación de este carnaval en las últimas décadas. En la misma línea Francesca Inglese (2014) relata cómo los músicos de Ciudad del Cabo reeditaron y mezclaron los repertorios del minstrel americano, con elementos locales para hablar de su propia experiencia en una sociedad culturalmente heterogénea pero racialmente estratificada. Estos cambios se tradujeron durante el siglo XX, por ejemplo en la incorporación de mujeres y niños en las agrupaciones, y en el paso del maquillaje negro al uso de distintos colores y brillos.

Otro caso interesante de la incorporación de la negritud como estereotipo cómico en contextos de expresión escénica o carnavalesca proviene de la zona del Río de la Plata. Bilbao (1962), en su análisis de las agrupaciones del carnaval de Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX, reconoce además de las tradicionales comparsas, a murgas y a comparsas de blancos disfrazados de negros. Respecto de estas últimas, se señala que por 1870 comienzan a

masificarse las agrupaciones de blancos de sectores sociales acomodados que desarrollaban estas prácticas en período de carnaval. Bilbao (1962: 163) describe, en relación con este fenómeno, el “arrinconamiento” sufrido por los sectores negros precarizados económicamente, que además eran desplazados en su expresividad en instancias festivas o de carnaval, a través de agrupaciones que, con cantos, tambores o bailes, parodiaban o ridiculizaban de cierta forma, las maneras de los negros del Río de la Plata.

Si bien es escasa la proyección de tradiciones negras propiamente tal en la cultura popular local, según distintas referencias indicadas por Bilbao, se mantienen o resignifican de alguna forma la presencia del tambor cilíndrico, y la forma de organizar o estructurar las comparsas a través de la cooperación y la recreación. Estas agrupaciones de pintados en Buenos Aires tomaban nombres como “los negros”, “negros azucares”, “negros congos”, evocando también elementos pertenecientes a los estereotipos del origen africano. Geler (2011: 191), quien ha estudiado a fondo la presencia afro en Buenos Aires, señala que pertenecer a una de esas agrupaciones implicaba un gran prestigio social, al punto de aparecer en las páginas sociales de los diarios de la época.

Geler (2011: 193) también documenta la presencia de una agrupación estadounidense de minstrel en 1869, aunque las representaciones burlescas en contextos festivos, utilizando personajes negros, es bastante previa y hay registros de aquello incluso en 1838 en el día de San Baltasar. No obstante, la presencia de aquel grupo norteamericano no genera según la autora gran impacto, porque el personaje que representaban esos espectáculos no era reconocible en el contexto argentino: el negro torpe o estúpido. La representación del negro por parte de la comparsa porteña en cambio, conllevaba un cierto orgullo, pues el personaje además de evocar la limitada educación y el carácter divertido, también expresaba la lealtad y la sumisión; lo que en términos de Geler constituía una “ambigüedad estereotípica”, entre deseo y burla.



Figura 7. Murga Los Sin Cuerda, Campana, Provincia de Buenos Aires, 1915. Fuente: revista El Corsito, artículo de Leandro Francica y Andrés Gulfo.

Estas agrupaciones habrían sobrevivido hasta los primeros años del siglo XX, a diferencia de las agrupaciones de Candombe en Uruguay, las cuales se proyectan hasta el día de hoy. El Candombe uruguayo, en especial en su faceta ritual y de resistencia (Añón, 2016), por sobre el Candombe espectáculo, también desarrollaría un sentido reivindicativo del origen afrodescendiente, y que según Díaz (2006), se constituye como generador de un entramado social de resistencia ante formas culturales de tipo más eurocéntrico, provenientes del carnaval.

Las murgas de principios del siglo XX en Buenos Aires a diferencia de las comparsas descritas, no utilizan la cara negra, sino un bran bigote y barba, maquillajes de diseños simples o la cara blanca, como puede observarse en la figura 7. Sin embargo, en la vestimenta sí se observa un patrón similar al estereotipo del coon, el “dandy” urbano y aspiracional: el pantalón a cuadros, la levita, y el corbatín exagerado. También respecto de las murgas, Bilbao (1962) señala que son un fenómeno posterior a las comparsas, y de orígenes y formas diversas y variables, tal como también apunta Martín (2017).

Puntualizando, Bilbao menciona además que las murgas surgen como parodia de las orquestas filarmónicas, pero con instrumentos de mala calidad, “tambor de lata e instrumentos de cartón”. De alguna forma en estas murgas también se parodia la elegancia desde la ridiculización como también lo hizo el minstrel en cuanto al vestuario, y a la calidad musical a través el despliegue de instrumentos de viento falsos, como lo hacían las murgas gaditanas de principios del siglo XX

6. ESTEREOTIPOS RACIALES Y FIESTA

En el caso de Chile, Ruz, Galdames y Díaz (2015: 803) plantean que existe una influencia en la “cultura medial” por parte de la iconografía sobre lo negro proveniente de Estados Unidos y los estados coloniales europeos, en la cual se le atribuían al sujeto afrodescendiente, atributos ligados al desorden y la desorganización, rasgos físicos toscos y semblante ridículo. Para los autores, estos elementos utilizados como recursos para la alterización, en el contexto de la construcción de un ideario nacional chileno, se instalan en los medios en las décadas posteriores a la Guerra del Pacífico y acompañan la tensión política entre Chile y Perú, la cual se intensifica a partir de la década de 1920.

La representación de un otro peruano se va conformando como parte de una propaganda con trasfondo político, mediante el paralelo entre opuestos, concentrando en el icono del “cholo” y lo negro, el retraso, el desorden, lo exótico, la debilidad e incluso la cobardía, y por tanto adquiere sentido que en el período se representaran espectáculos teatrales cómicos que utilizaban, sumado a la máscara negra, el vestuario del personaje ridiculizado, y la composición escénica del minstrel, como se observa en la imagen de la murga en Viña del Mar. Como señalan los autores, el modelamiento de la “chilenidad” en torno al orden, la modernidad, y lo “no negro”, se instalan en el discurso oficial desde los medios de comunicación, y tienen impacto hasta la actualidad, permeando también en los sectores populares y de origen mestizo.



Figura 8. Viñeta donde se recrea la metáfora racista de la sandía (melón). Fuente: Revista Sucesos 391, 3 marzo 1910. Valparaíso. Sitio Memoria Chilena.

El tropo racista presente en la Figura 8 tiene un origen difícil de trazar, pero hay registros de su uso ya a mediados del siglo XIX en Estados Unidos, relacionando la sandía con el pueblo afroamericano, o en diversas imágenes mostrando vendedores negros de esta fruta, o comiéndolas. Este prejuicio según Black (2018), estaba tan fuertemente arraigado en el discurso popular en ese país, que incluso frente al triunfo presidencial de Barack Obama en 2009, circuló un polémico email que mostraba la casa blanca sembrada de sandías. Que hubiera viñetas publicadas en Valparaíso a principios del siglo XX reproduciendo este concepto, da cuenta de en qué medida en los medios de comunicación locales se encontraban presentes los discursos respecto de lo racial difundidos desde Norteamérica.



Figura 9. Baile de fantasía en carnaval, en la Sociedad Filarmónica “El Arte” de Valparaíso, 1906. Fuente: Revista Sucesos, Valparaíso. Sitio Memoria Chilena.

El uso de la estética del coon o negro catedrático, también estaba presente en instancias festivas en Valparaíso. Como puede observarse en la figura 9, en el baile de fantasía organizado para dar inicio al carnaval se muestran al frente de la fotografía los cuatro personajes y tópicos principales de la fiesta, un disfrazado de negro, un clown, un diablo y un maestro de ceremonias, cuya presencia simultanea da cuenta del nexo observado por Ghidoli (2009) en el pensamiento cristiano de la época, entre lo diabólico y la raza negra, sobre todo en el contexto burlesco y festivo del carnaval.

La estética de la murga que se presenta en Viña del Mar, coincide bastante con los elementos que Ruz, et al. (2017:403) identifican como parte del típico coon urbano en el imaginario estadounidense de la época, el sujeto

afrodescendiente elegante o “aparentador”, el negro “catedrático” que lleva corbatín, pantalón a cuadros, sombrero y traje; con la salvedad que en medios chilenos de principios del siglo XX, este estereotipo se le asigna a Perú, o al sujeto peruano, tal como también documentan dichos autores.

Por tanto, a diferencia de lo que señalan González y Rolle (2005:506), la murga de aficionados caracterizados de músicos negros en Viña del Mar, no necesariamente forma parte del proceso de incorporación de bailes y ritmos afroamericanos en el repertorio musical y cultural popular chileno, como sí pudo serlo la presencia en diversas ocasiones de la cantante y bailarina Josephine Baker, sino más bien de la incorporación de formatos escénicos con patrones de comicidad basados en estereotipos raciales.



Figura 10. Partitura de canciones minstrel, 1896. “All coons look alike to me. A darkey misunderstanding”. Fuente: Temple University Libraries, Charles L. Blockson Afro-American Collection.¹²

12 Título traducido como: “todos los coons se parecen a mí, un oscuro malentendido”. Diseño de partitura que expresa estereotipos raciales propios de la comedia norteamericana.

7. CONCLUSIONES

En primer lugar, es relevante para el análisis histórico del fenómeno de la murga, dar cuenta de la existencia de un concepto genérico, amplio y global, que se difunde en distintos lugares de América latina y España, y que tempranamente llega a Valparaíso a través de la obra *El Músico de la Murga*. Esto sucede varias décadas antes de la difusión de la murga gaditana por el Río de la Plata, a principios del siglo XX. Adicionalmente, los registros dan cuenta de que aquella denominación describía en términos generales a una banda festiva de música, de origen popular y que no necesariamente se presenta en carnaval, sino en espacios abiertos vinculados a fiestas populares y en espacios cerrados como teatros o fiestas.

Este punto es relevante pues permite hacer la diferencia entre la denominación genérica y global de murga, como un formato de agrupación músico-teatral, y las diversas expresiones con vínculo local de murga, que pueden estar o no relacionadas a períodos de carnaval, y que han desarrollado desde mediados del siglo XIX particularidades estilísticas históricas.

El uso de la palabra murga para designar a una agrupación que incorpora elementos propios del minstrel, aun cuando también es coherente con la denominación genérica de murga, da cuenta de cruces culturales e intercambios que no han sido suficientemente estudiados, y que en Valparaíso, puerto que a principios del siglo XX contaba con un intenso contacto con otros puertos europeos y de Norteamérica, dan origen a expresiones híbridas.

Ahora, este trabajo además presenta de forma introductoria otros casos interesantes, de ciudades puertos donde a principios del siglo XX, distintas representaciones de estereotipos de lo negro, se vincularon a expresiones carnalescas y teatrales que utilizaban la comedia, como en Ciudad del Cabo y Buenos Aires, contextos en los cuales se han incluido en sus carnavales performatividades que dan cuenta de las desigualdades raciales. En estos dos casos se ha desarrollado de forma distinta la visión banalizada y ridiculizada, de los grupos blancos hacia los negros precarizados o excluidos, como alteridad, para generar formatos musicales y escénicos cómicos o satíricos, logrando posteriormente y hasta cierto punto reivindicar una cierta identidad y valoración hacia el origen africano. Estos elementos se han traducido, en la incorporación en el vestuario, en el maquillaje o en la actitud escénica, de estereotipos de negritud desarrollados localmente en relación con elementos provenientes de lo global, en especial del minstrel americano, para generar propuestas de comicidad, que se difundían ya sea en espacios cerrados como el teatro, o en instancias festivas abiertas como el carnaval.

En el caso chileno, desde una acción política destinada a la conformación de una identidad nacional que incluía ciertos patrones de autopercepción racial desde lo blanco, se exacerbaba a través de la comedia dicha separación artificial en un país básicamente mestizo, lo cual se observa principalmente en las publicaciones de principios del siglo XX respecto del estereotipo peruano, utilizando los mismos prejuicios difundidos desde Estados Unidos y popularizados a través de los espectáculos de minstrel y de los medios de comunicación, para dar cuenta de dicha alteridad.

En su reflexión sobre el carnaval, Eco (1989: 10) analiza la relación entre la comedia y la tragedia desde Aristóteles, donde la primera requiere en primer lugar la violación de una regla, y luego, qué esta transgresión sea cometida por un otro innoble, inferior, repulsivo o incluso animalesco. Eco plantea que de hecho “lo cómico es siempre racista” pues quien debe pagar por la ruptura de la regla es siempre un otro; un otro menos humano que nosotros. Por este motivo es tan importante la “animalización” del héroe cómico; la ridiculización del personaje animalizado o identificado como otro, permite mitigar el dolor en la tragedia.

En la misma línea, para Ghidoli la pertenencia a otra raza, la deformidad física (o contorsión), y la marginalidad en cuanto diferencia y extrañeza, son elementos comunes de distintos personajes que forman parte de la fórmula del bufón de corte, entre los cuales se incluye el personaje Jim Crow, y que condensa emociones contrapuestas como “reírse del otro a través de la burla” junto al temor al caos y el desenfreno (Ghidoli, 2009: 75).

El artículo nos permite por tanto reflexionar respecto de la medida en que la utilización del estereotipo animalizado, diferenciado de nuestra autopercepción, sobre todo en términos de las diferencias raciales, se ha utilizado en la comedia moderna, así como en contextos de carnaval, y también en la estética de las murgas de principios del siglo XX. La murga “achaplinada”, es ridícula también porque utiliza la vestimenta del coon negro, que se origina en los espectáculos del minstrel americano, del sujeto aspiracional que se viste de una elegancia que no le corresponde a su condición social, hasta ser grotesco; que aparenta ser una gran orquesta de músicos, cuando lleva instrumentos de cartón y lata.

Más específicamente, el artículo en el análisis de la fotografía de la murga en Viña del Mar, nos permite hacer un nexo entre la vestimenta de las caricaturas de lo negro y las murgas de principios del siglo XX, las cuales replican varios de sus elementos estéticos, tanto en Argentina, en Uruguay, como en Cádiz y otros lugares de España, aun cuando muchas veces no se utilice la cara negra, sino otros elementos de maquillaje, cara blanca, bigotes, barba, o narices exageradas.

Que dicha murga haya sido además descrita por el cronista como el “clown de la fiesta” para su distinguido público, refleja la conexión de esta agrupación teatral y musical, con el bufón de la corte, y con ello el traslado de estereotipos de negritud, de lo percibido o instalado desde los medios como extraño y ajeno, a formas de espectáculo humorístico y festivo.

Este trabajo permite abrir una línea de análisis histórico respecto de las expresiones denominadas murga tanto en Sudamérica como en España a partir del siglo XX, en términos de los vínculos estéticos y de expresión musical y escénica, de agrupaciones carnalescas, de bandas musicales festivas y populares, y de espectáculos de minstrel. La conformación de la propuesta de la murga gaditana, que tiene un importante impacto en agrupaciones en la zona del Río de la Plata y distintos lugares de España, parece tener influencias múltiples, pero en especial en modelos de comicidad y de musicalidad que ya desde fines del siglo XIX eran populares en Norteamérica

Por último es relevante mencionar la reivindicación afrodescendiente de las agrupaciones carnavales de la ciudad de Arica en Chile, que desarrollan el “tumble carnaval”, que ha sido estudiado por Leon (2014) en cuanto a su musicalidad. Es paradójico y además interesante que precisamente en la ciudad chilena que limita con Perú, y donde probablemente los prejuicios raciales se hayan difundido con gran fuerza a principios del siglo XX, haya surgido esta propuesta de resistencia, que está teniendo además acogida en otras ciudades de Chile.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, M. (2011). La quimera del origen. Apuntes sobre la evolución histórica de la murga. Proscenio Montevideo: *La ruta del arte popular*. Montevideo: Paréntesis, 6-11.
- ALFARO, M. (1991). *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y Modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce.
- AÑÓN, A. (2016). El Candombe en Uruguay: un patrimonio resignificado y expandido, *Amerika: Mémoires, identités, territoires*, 15. En: <https://journals.openedition.org/amerika/7766>.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. SUCESOS (1902-1932). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100809.html#documentos>. [Acceso: noviembre 2018].
- BILBAO, S. (1962). Las comparsas del carnaval porteño. *Cuaderno del Instituto Nacional de Investigaciones Folclóricas*, 3. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 155-187.
- BLACK, W. (2018). How Watermelons Became Black: Emancipation and the Origins of a Racist Trope. *Journal of the Civil War Era*, 8(1). Chapel Hill: University of North Carolina Press, 64-86.
- CHOUITEM, D. (2017). Cádiz, cuna de la murga uruguaya: ¿mitificación de los orígenes? *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, 13(32). Barranquilla: Universidad del Norte, 39-61.
- COLE, C., & T. DAVIS (2013). Routes of Blackface. *TDR: The Drama Review*, 57(2). New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 7-12. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/24584790>.
- DAVIDS, N. (2013). It is us: An Exploration of “Race” and Place in the Cape Town Minstrel Carnival. *TDR: The Drama Review*, 57(2). New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 86-101.
- DÍAZ, W. (2006). Llamadas de tambor y etnicidad: Una máscara blanca sobre la memoria afrouruguaya. *Anuario de Antropología Social del Uruguay*. Montevideo: FHCE, Universidad de la República, 99-104.
- ECO, U.; IVANOV, V.; RECTOR, M. (1989). *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica.
- FRANCICA, L.; GULFO, A. (2012). La Geditana. *Revista El Corsito*, 42. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 7.
- GANÁ, A. (2020). La Murga como herramienta de expresión musical carnavalesca: vestigios y perspectivas en Chile, en *Congreso de Carnaval 2020. Canto, Ritual, y Expresión Popular de lo Cotidiano. Libro de actas*. Valparaíso: Corporación Carnaval de Coplas por Valparaíso.
- GELER, L. (2011). “¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (XIX-XX)”. En: García, Pilar, ed. *El Estado en América Latina. Recursos e imaginarios, siglos XIX-XXI*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona / TEIAA, 183-211.
- GHIDOLI, M. (2009). Biguá y otros dionisiacos: Intento de identificación de una Pathosformel. *Revista Eadem Utraque Europa*, 8, 73-92.
- GONZÁLEZ, J. & ROLLE, C. (2005). *Historia Social de la Música Popular en Chile (1890-1950)*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- GREEN, A. (1970). “Jim Crow,” “Zip Coon”: The Northern Origins of Negro Minstrelsy. *The Massachusetts Review*, 11(2). Massachusetts: *The Massachusetts Review, Inc.*, 385-397.

- HAMILTON, N. (2015). *Diagnóstico de patrimonio inmaterial: Tierra Amarilla*. Tierra Amarilla: Fundación ProCultura.
- HERNÁNDEZ, R. (1926). *Los primeros Teatros en Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos*. Valparaíso: Honorable Junta de Vecinos de Valparaíso.
- INGLESE, F. (2014). Choreographing Cape Town through Goema music and dance. *Journal of International Library of African Music*, 9(4), 123-145.
- LEÓN, M. (2014). Tras un sonido afrodescendiente en Chile: elaboraciones y readecuaciones de la estructura sonora del tumba carnaval, En: Valero, Silvia (Coord), *Memorias del IV Congreso Internacional Negritud. Estudios Afrolatinoamericanos*. Cartagena de Indias-Colombia: Editorial Negritud. Universidad de Cartagena, 163-176.
- MARTÍN, A. (2017). Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires, *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe Colombiano*, 32, 199-228.
- MARTIN, D. (2013). *Sounding the Cape Music, Identity and Politics in South Africa*. Cape Town: African Minds.
- MELTZER, L., MOONEY, K., CLAYTON, F., GALANT, S. Y RAHIM, S. (2010). *Ghoema & Glitter. New Year Carnival in Cape Town*. Cape Town: Iziko Museums.
- MESSER, N. (2018). El pasado carnavalesco del Biobío. *Revista NOS – Reportajes*, junio 2018. de: <https://www.revistanos.cl/>.
- MUÑOZ, L. (2003). Carnaval andino de negros y blancos de San Juan de Pasto o la cultura de la contemplación. *Revista El Hombre y la Máquina*, 19. Cali: Universidad Autónoma de Occidente, 84-93.
- PÉREZ ESCRICH, E. (1870). *El músico de la murga: comedia en tres actos*. Madrid: Imp. y Librería de M. Guijarro.
- RAMOS, A. (2019). Una foto de carnaval. *Blog Calle Ancha*. Recuperado de: <https://calleancha-ars.blogspot.com/2019/06/una-foto-de-carnaval.html>.
- RUZ, R., L. GALDAMES Y A. DÍAZ (2015). Alterización del Perú negro en magazines chilenos: Corre-Vuela 1910-1930. *Interciencia: Revista de ciencia y tecnología de América*, (40)11. Caracas: Asociación Interciencia, 799-806.
- RUZ, R.; GALDAMES, L., MEZA, M.; DÍAZ, A. (2017). Caricaturas del Perú negro en magazines chilenos. Referentes iconográficos y alteridad (1902-1932). *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, (49)3. Arica: Universidad de Tarapacá, 397-409.
- THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. (2020). *Minstrel Show* (American Theater). En: <https://www.britannica.com/art/minstrel-show> [Acceso: 18 diciembre 2020]
- TONKO, J. (2017). El carnaval de invierno de Punta Arenas. Esbozo de una festividad desde una perspectiva antropológica. *Sophia Austral*, 19. Punta Arenas: Universidad de Magallanes, 83-92.
- VALENZUELA, M. (DIR.) (2015). *Soy un carnaval, murgas y comparsas de San Antonio*. Largometraje documental. San Antonio: Arteluz Film.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Revista Sucesos (24 noviembre 1910) Teatro y Artistas, por A. De Mezet, N°429

Revista Sucesos (24 noviembre 1910) Foto de orquesta en Santiago. N°429

Revista Sucesos (3 marzo 1910). Viñeta del estereotipo de la sandía. N°391

Revista Sucesos (29 diciembre 1910). La niña salvadora de un trono, N°434.

Revista Sucesos (29 diciembre 1910). Salpicón, por “Serrucho” (pseudónimo), N°434.

Revista Sucesos (26 enero 1911). Agrupación musical escénica en teatro de Viña del Mar

Revista Sucesos (7 marzo 1912) Salpicón, por “Serrucho” (pseudónimo) N°496

Revista Sucesos (2 de julio 1914). Sección Teatro, por Santivan, F. N°614

Las investigaciones de Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile (Servicio Nacional del Patrimonio) están bajo una Licencia Creative Commons Atribución-Compartir Igual 3.0 Unported, a excepción de sus objetos digitales.

SITIOS WEB

Collections Search Center, Smithsonian Institution. National Museum of African American History and Culture. En: <https://collections.si.edu/search/results.htm?q=blackface+mask> [Acceso: diciembre 2020]

Coburg Historical Society. En: <https://www.picturevictoria.vic.gov.au/site/coburg/chs/15707.html> [Acceso: abril 2020]

Temple University Libraries, Charles L. Blockson Afro-American Collection. En: <https://digital.library.temple.edu/digital/collection/p15037coll1/id/5706> [Acceso: diciembre 2020]

Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz. Listado de agrupaciones del Carnaval de Cádiz 1821 a 1900 En: http://www.auladeculturadelcarnaldecadiz.com/2016/07/listado-de-agrupaciones-del-carnaval-de_98.html [Acceso: noviembre 2020]

Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz. Listado de agrupaciones del Carnaval de Cádiz 1901 a 1936 En: http://www.auladeculturadelcarnaldecadiz.com/2016/07/listado-de-agrupaciones-del-carnaval-de_51.html?utm_source=twitterfeed&utm_medium=twitter [Acceso: noviembre 2020]

Real Academia Española. Mapa de diccionarios académicos. Nuevo Diccionario Histórico del español. En: <http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub> [Acceso: noviembre 2020]

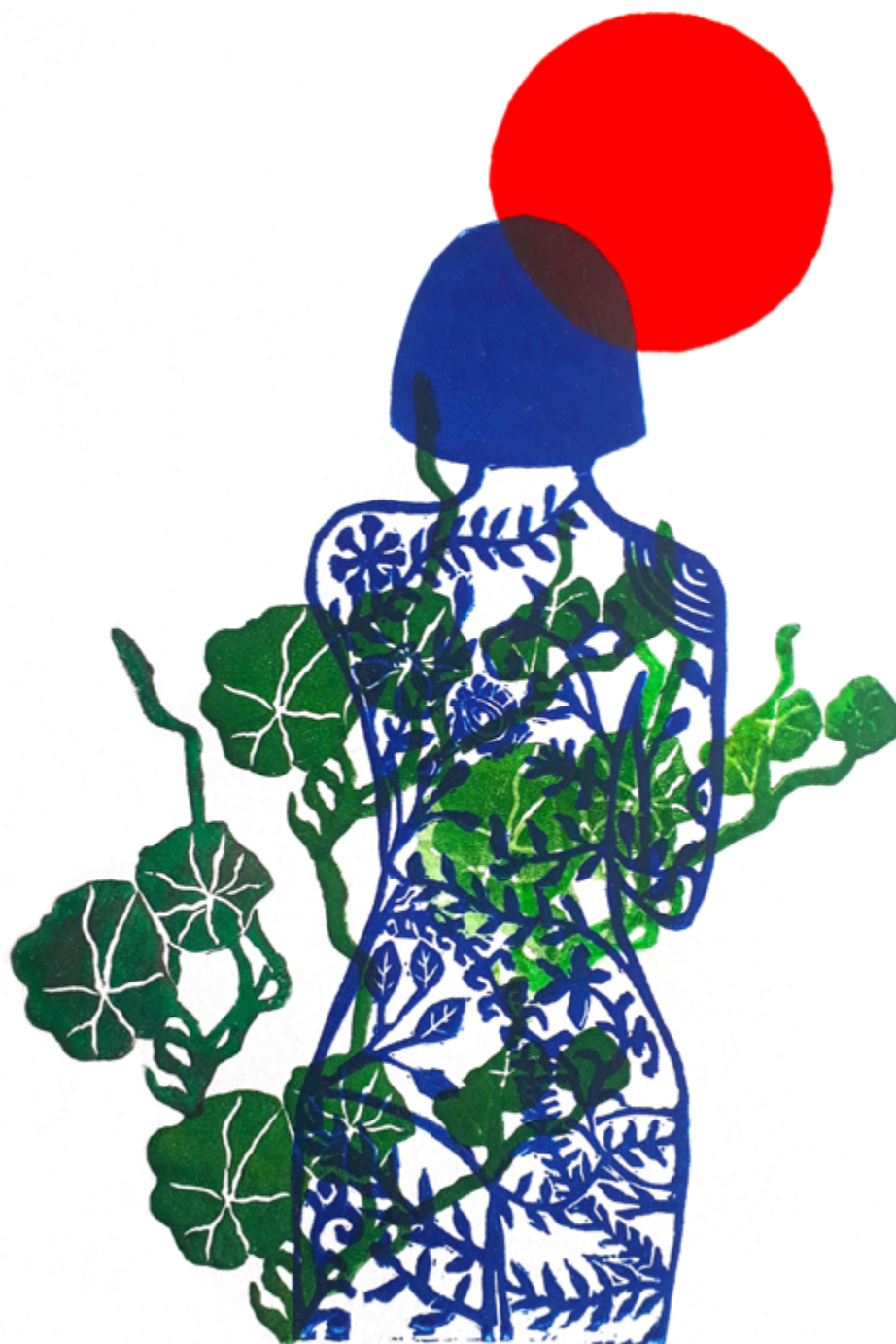
Revista Sucesos. Revista ilustrada de actualidades (1902-1932). En el sitio de Memoria Chilena, de la Biblioteca Nacional de Chile, En: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100809.html#documentos> [Acceso: noviembre 2018]

ENTREVISTAS

Entrevista a **Coco Romero**. 26 de agosto de 2020.



“Ascensión Verde”



Técnica: Linograbado a tres tintas
Impreso sobre papel.
Fabriano 250 grs
Formato: A4

Dirección en el teatro independiente argentino. Coordenadas conceptuales para una comprensión de sus procesos estéticos y políticos.

Fwala-lo Marin

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Universidad Nacional de Córdoba
fwalalo.marin@unc.edu.ar



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

ENVIADO: 20-10-21

ACEPTADO: 21-05-25

RESUMEN

Presentamos una perspectiva teórica para el estudio de la dirección teatral. Nuestra premisa es considerar no sólo la puesta en escena, sino el rol en proceso y como parte de un colectivo creativo. Reflexionamos sobre la dirección y el reparto de lo sensible en el contexto del teatro independiente en la ciudad de Córdoba, Argentina. La propuesta es avanzar hacia la especificidad del rol, que consideramos se construye desde la articulación entre la estética y la política. Pensamos en su interacción sobre las identidades colectivas, las prácticas contra hegemónicas y analizamos su definición legítima. El nuestro es un aporte teórico basado en el estudio de experiencias directoriales contemporáneas.

RESUMO

Apresentamos uma perspectiva teórica para o estudo da direção teatral. Nossa premissa é considerar não somente a encenação, mas também a função em processo e como parte de um coletivo. Refletimos sobre a direção e a partilha do sensível no contexto do teatro independente na cidade de Córdoba, Argentina. A proposta é avançar em direção à especificidade desta função que, como consideramos, se constrói na articulação entre estética e política. Pensamos na sua incidência sobre as identidades coletivas, as práticas contra hegemônicas e analisamos sua legítima definição. Nosso trabalho é um aporte teórico embasado no estudo de experiências contemporâneas de direção teatral.

ABSTRACT

This paper shows a theoretical perspective for the study of theatre direction. Our premise is to consider not only the staging approach, but also the direction role as a process and as an integral part of a creative group. We think about direction linked to partition of the sensible in the context of the Independent Theatre of Cordoba, Argentine. We expect to advance towards the specificity of the role, which, according to us, is constructed by the articulation between aesthetics and politics. We think of the role by its interaction with collective identities and counter-hegemonic practices and we analyze its legitimate definition. Our approach is based on the study of contemporary directing experiences.

PALABRAS CLAVE

Teatro contemporáneo; Director de teatro; Estética; Política; reconocimiento.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro contemporâneo; Diretor de teatro; Estética; Política; reconhecimento.

KEYWORDS

Contemporary Theatre; Theatre Directors; Aesthetics; Politics; recognition.

INTRODUCCIÓN

Los tópicos que trabajaremos conducen a una base conceptual para estudiar la dirección contemporánea. Nuestra contribución es plantear una perspectiva que habilite lecturas de los procesos directoriales, de las formas en que se da la cocina de la dirección y de las implicancias sociales de la dirección en tanto rol intelectual. Aquí también presentamos nuestra hipótesis sobre la especificidad del rol, que es un problema sobre el que venimos ocupándonos.¹ La literatura sobre dirección suele conceptualizar el rol en función de una poética o una corriente estética particular, en general sobre tendencias más próximas al texto y las significaciones de la puesta en escena o bien, más cercanas a la experiencia convivial de la función y su dimensión performática, sin tomar en cuenta los procesos de creación y, mucho menos, su dimensión grupal. Estos enfoques distinguen lo significativo de lo intrascendente sobre la base de aquello que ingresa al plano público como discurso. Es decir, colocan su atención en las implicancias del rol en la “esfera pública” (Fraser, 1998), como lo son las obras en tanto productos o las instancias de funciones. Este abordaje pierde de vista los procesos escénicos, verdaderas instancias constituyentes de los acontecimientos teatrales, cuyo estudio otorga una comprensión minuciosa de la producción teatral, de sus participantes y de las concepciones que los orientan a actuar. Al interior de los procesos, la figura de la dirección adquiere una importancia fundamental y encuentra su lugar de pertenencia y acción. Desde nuestro punto de vista quedaban sin tratamiento las prácticas directoriales que ocurren fuera de la función, sería el caso de los ensayos que son parte de lo que se escapa de la esfera pública del teatro y configuran lo doméstico, algo casi íntimo, de un proceso teatral. También quedan fuera de los análisis los tiempos utilizados para la construcción de discursos sobre las obras, la preparación de proyectos teatrales escénicos o extra escénicos, la integración de grupos y la convivencia grupal en general; todo ese *tiempo* queda desmerecido, como si no fuera parte de la especificidad del rol. Por todo esto, nuestro abordaje integra múltiples ángulos. El primero, estético, que entiende la dirección como un reparto de lo sensible de un grupo y toma en cuenta su valor político. El segundo, social, que considera a la dirección y su legítima definición como construcciones sociales a través de una trama de posiciones, intereses y posibilidades imaginables. El tercero, que atiende a perspectivas de género al interior del mundo del teatro independiente para leer el reconocimiento en clave de formas de visibilidad.²

Pensamos que las prácticas directoriales tienen varios campos de juego, pues la función o la presentación de la puesta en escena no es su único propósito. La especificidad de la que hablamos, al menos en el contexto de nuestro estudio, está en proponer a un grupo de personas un reparto singular de lo sensible. Esa actitud propositiva vendría a plantear un modo de organizarse, de definir los objetivos poéticos y políticos del accionar del grupo. Es una invitación a construir una forma de estar juntos. Y esto no significa necesariamente que todo sea color de rosa: una repartición de lo sensible despótica podría derivar en proyectos autoritarios o de organizaciones jerarquizadas, igualmente que proyectos democráticos abrieran brechas de igualdad o, dicho en los términos de Rancière, “escenas de igualdad” (2012, p. 159).

1 En otros trabajos hemos estudiado aspectos pertinentes a la formación del rol, donde establecemos la importancia de la Universidad Nacional de Córdoba y de las formaciones subvencionadas por el estado (Marín, 2019b). Al igual que detectamos la heterogeneidad de maestros entre nuestros directores, tanto en edades, procedencias territoriales, género y jerarquías institucionales. En otro trabajo presentamos una posible relación entre los procesos de creación y las expectativas en cuanto a la audiencia (Marín, 2017). También hemos realizado las primeras aproximaciones a la cuestión del reconocimiento y la práctica teatral entendida desde la perspectiva del trabajo artístico y un abordaje incipiente de la convivencia de un rol que detenta el poder, en el marco de una tradición de fuerte grupalidad y horizontalidad (Marín, 2018b; Marín, 2018a; Marín, 2019a). Por otra parte, presentamos un análisis detallado de una poética directorial construida a partir de nuestra metodología (Marín, 2020).

2 Lamentablemente, por razones de espacio, no nos detendremos en este ángulo. De todos modos, contamos con otros trabajos que elaboran esta perspectiva, exclusivamente (Marín, 2021).

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que se sitúa en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba Argentina y estudia el rol de la dirección.³ Nuestros objetivos son establecer las concepciones con que las y los directores llevan adelante sus prácticas, comprender la especificidad de la dirección y, particularmente, entender el funcionamiento de un rol, que se diferencia del grupo, en el marco de una tradición de grupalidad y de creación colectiva, como lo es el teatro independiente de Córdoba. A partir de allí nos preguntamos, por un lado, cómo construir marcos teóricos que habiliten pensar en lo que la dirección *hace* y no lo que hace tal o cual director y; por el otro lado, cómo pensar teóricamente la dirección como un proceso que trasciende la puesta en escena y su análisis. Sobre estos ejes es que construimos este escrito. Nuestra posición de investigación es la del “investigador-artista”, es decir, quien investiga teóricamente es también un artista activo dentro del campo (Dubatti, 2016, p. 100). Esta doble pertenencia nos ha permitido preguntarnos acerca de los procesos que se llevan adelante desde el rol de la dirección, tratando de comprender su especificidad y de desnaturalizar las acciones que se convencionalizan como intrínsecos a él.⁴

ESTADO DE LA CUESTIÓN: MIRADAS ACTUALES SOBRE EL CONCEPTO DE DIRECCIÓN TEATRAL

La investigación teatral ha ofrecido un trabajo prolífico sobre la actuación, sobre sus problemas y sus técnicas, sin embargo, aún es necesario avanzar en una interrogación profunda sobre la dirección teatral. Si bien hay numerosos estudios historiográficos, descripciones de la labor de directores (y pocas directoras), o bien, manuales de procedimientos de dirección, es necesario cambiar el foco de los interrogantes.⁵ Pasar de lo que hacen directores y directoras particulares a pensar *lo que la dirección hace* (Boenisch, 2015, p. 4).⁶ Para abordar dicho enfoque apelaremos a la noción de desacuerdo de Rancière, también tomada por Peter Boenisch, que entiende que se trata de “un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro” (Rancière, 1996, p. 8). Es más, en este debate, los autores escriben en lengua francesa, inglesa, alemana o española y en los distintos textos recuperan las voces de otra lengua, eligiendo conservar el significado que trae aparejado en una tradición particular. *Mise en scène, regie, mettre en scène, staging*, son algunos de estos casos. De igual modo, es observable que el desacuerdo opera también en los objetivos de reflexión, dado que algunos trabajos se detienen principalmente en la comprensión de los materiales que integran la puesta en escena, mientras que otros se centran en la esfera de la experiencia teatral.

Igualmente pueden reconocerse varias tendencias al interior de la teatrología contemporánea que oponen sus puntos de partida, ya sea por ponderar la composición de la obra o la función como encuentro con la audiencia. Por un lado, aquellos que se inclinan a valorar la centralidad de la *organización* de la escena. Desde esta perspectiva, suele destacarse la puesta en escena como eje central de la práctica teatral y ponderar el rol en función de su capacidad de ordenar los materiales que hacen a la puesta. Actuación, escenografía, texto, música, etc. son entendidos como materiales puestos a disposición de un proceso de construcción de sentidos individual: de la dirección. Esta perspectiva pondera el “texto espectacular” (Féral, 2004, p. 111). Por otro lado, algunos estudios surgidos en un contexto menos logocéntrico formulan la idea de que la dirección desarrolla una mediación en el encuentro entre audiencia y escena, dando importancia al vínculo. En este enfoque, el valor de las prácticas teatrales está en la reunión entre espectadores y escena, y no exclusivamente en la escena, a eso llamamos “experiencia” teatral (Dubatti, 2010, p. 40). Además, se multiplican las posibilidades de sentido, ya que la univocidad del teatro deja de ser una responsabilidad de la dirección. Si el objetivo es el encuentro, y no la construcción de un material organizado mediante un sentido, se habilita el valor de las sensibilidades y los sentidos de la multiplicidad de espectadores y hacedores. Esta postura se encuentra en consonancia con los desarrollos de Marco De Marinis y de Jorge Dubatti, que entiende al teatro como “un acontecimiento constituido por tres sub-acontecimien-

3 Se trata de una investigación doctoral financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, bajo la dirección de la doctora Ximena Triquell y el doctor Jorge Dubatti, cuyo lugar de trabajo es el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón” de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

4 Dejamos para futuros trabajos las indagaciones acerca de la dirección, el poder y los grupos, tópicos que hemos trabajado en nuestra tesis doctoral y que merecen un tratamiento en profundidad que no es posible realizar aquí.

5 En otro trabajo hemos abordado las concepciones que directores producen sobre su praxis, considerando que los estudios teatrales se nutren de las “sistematizaciones de teatristas” (Marin, 2018a, 99).

6 Hemos traducido los pasajes de *Directing scenes and sense. The thinking of Regie* de Peter Boenisch que se encuentran citados en este escrito. A la fecha no hay traducciones al español de este libro.

tos relacionados: el convivio, la *poiesis* y la expectación” (Dubatti, 2012, p. 35).

Entre estas dos tendencias opuestas, la textual y la experiencial, decidimos posicionar las distintas nociones de dirección que nos sirven de antecedentes. Hacia un extremo, podemos pensar la propuesta de Juan Antonio Hormigón, que plantea que el director es el *creador* del espectáculo y cuenta con la colaboración de un equipo que construye elementos de la trama significativa y del discurso teatral. Considera que tiene una doble operatividad en tanto es diseñador y conceptualizador, a la vez que se convierte en *inductor* de la creatividad en otros (2002, pp. 27-28). Hace foco en la organización de materiales en función de un criterio, definido desde la dirección y al servicio del producto escénico (2002, p.132). Con posterioridad afirma que es el director quien “enuncia el sentido totalizador” de la obra, haciendo uso de herramientas expresivas –entre las que enumera el trabajo actoral– a la vez que genera relaciones entre los distintos instrumentos a los que apela (2002, p. 196). Desde esta perspectiva, es comprensible que la noción de dramaturgia sea estructurante del concepto de dirección, en tanto es pensada como “todas las leyes y elementos de la proyección del drama y del teatro”, es decir, como un eje de ordenación y disposición de materiales diversos (2002, p.106). Aun cuando se separa de la definición clásica de dramaturgia e intenta acercarse a una perspectiva renovada, reitera el valor de la estructura y del ordenamiento de materiales en el espacio y tiempo escénicos. Retoma a Pavis, quien considera que la Dramaturgia, como disciplina, se cuestiona por la disposición de materiales y estudia “la estructura a la vez ideológica y formal de la obra, la dialéctica entre forma escénica y un contenido ideológico y el modo de recepción del espectáculo por el espectador” (1978, p. 47).

En el otro extremo, Peter Boenisch acude a la palabra alemana *regie* para hablar de dirección en términos contemporáneos. Si bien trataremos en profundidad a este autor en el siguiente apartado, por ahora señalamos que comprende a la dirección como un “médium” entre la audiencia, el texto escénico y el momento presente (Boenisch, 2015, pp. 21-22). En su libro *Directing scenes and senses*, critica la noción de teatro cuando es definido solamente como una “máquina semiótica de representación de significados, transportando la página escrita, a través del escenario, a la audiencia que tiene que decodificar su mensaje en la forma correcta” advirtiéndole que el otro extremo tampoco es deseable ya que con una postura polarizada de ese modo “nos perdemos tanto como si fantaseamos con la performance teatral como una experiencia fenomenal puramente pre-semántica” (p. 9). En este sentido, Boenisch propone una mediación diferente a aquella que ocurre “de la página al escenario” para entender la dirección como un proceso de mediación:

¿Cuál es la mediación que la dirección realmente implica? Como médium, el teatro establece relaciones: por medio de su performance, relaciona el texto escrito con el momento presente, en el cual una audiencia expecta y siente el texto, mediado por la puesta en escena. ... Como proceso de mediación, la dirección organiza las escenas,

los sentidos⁷ y las percepciones que interconectan procesos de dirección (y performance) con actos de expectación. (2015, pp. 21-22).

Plantea que el verdadero sentido de la producción teatral emerge “de la quintaesencia del encuentro del público, facilitado por la dirección y sus relaciones reflexivas: un encuentro con tradiciones culturales y registros de la memoria cultural, pero en última instancia también el encuentro con nosotros mismos como espectadores” (Boenisch, 2015, p. 22). Para desarrollar sus nociones de la dirección considera las conceptualizaciones de Rancière respecto del “reparto de lo sensible” (2009, p. 9). Su enfoque se propone pensar a la dirección de un modo superador de la visión del director como propietario y última autoridad de la obra, controlando todos sus aspectos (Boenisch, 2015, p. 8).

Tanto Hormigón como Boenisch dialogan con Patrice Pavis. El primero, para apoyar sus definiciones; el segundo, para tomar cierta distancia y proponer otro tipo de abordaje. Sin embargo, los tres autores toman el mismo punto de partida: la existencia de un texto. En *La mise en scène contemporaine*, Pavis presenta una argumentación centrada en la dramaturgia preexistente, donde las disrupciones en el teatro contemporáneo, en relación al teatro moderno, están vinculadas principalmente a las dramaturgias.⁸ Directores asumen textos para poner en escena, adquiriendo unos desafíos distintos a los que el teatro moderno les proponía. Entonces, la noción misma de puesta en escena y de dramaturgia, estructuran la práctica directorial. Para atender a la “puesta en escena” contemporánea, caracteriza primero *la mise en scène*, en su acepción moderna, como “un sistema de significación controlado por un director o un colectivo” que, al poner el teatro en práctica, lo hace de acuerdo a “un sistema implícito de organización del significado” (Pavis, 2013, p. 4). Pavis recupera a Thomas Postlewait cuando refiere a puesta en escena como todo aquello que ocurre en el continuum de tiempo y espacio de la performance teatral, incluyendo las acciones de performers y que, en el periodo moderno, el rol del director fue organizar todos esos elementos en un trabajo unificado (2013, p. 5). Ahora bien, para la década de 1990 caracteriza el retorno al texto y a una nueva escritura donde la cuestión ya no estaba centrada en el control del texto por parte del autor o del director, sino sobre cómo la actuación y la experimentación escénica impulsaron a actores y espectadores a entenderlo en sus propios términos (Pavis, 2013, p. 15).

A la hora de hablar de teatro contemporáneo, Pavis profundiza la noción de dirección como un sujeto “sometido a una *destinerrancy*” (desitinerancia), y señala su destino errático al interior del texto y su sentido, al plantear que ya no existen lugares fijados y que deberá lidiar con la indeterminación (2013, p. 45). El autor pone en relieve que el “poder” ya no reside en la figura de la dirección, sino que es traspasado al actor y, en última instancia, al espectador, que tiene *la pelota en su cancha* durante la función. La dirección “ya no pretende disputar o reconstruir el mundo, ni producir su propio universo capaz de competir con el mundo”, y el sujeto que asume ese rol “ya no tiene que

⁷ *Senses* puede comprenderse como sentidos, sensaciones, percepciones o sentimientos.

⁸ Hemos traducido los pasajes de *La mise en scène contemporaine* y de su traducción al inglés *Contemporary mise en scène: staging theatre today* de Patrice Pavis que se encuentran citados en este escrito.

ser un ‘crítico cultural’ que describe y desafía al mundo” (2013, p. 97). De ese modo, le asigna un lugar de deconstrutor, un difuminador de categorías, cuya única condición es el deber de “poner el teatro en movimiento” (2013, p. 97). Constantemente se va poniendo en cuestión la “antigua” posición de la dirección como creador y ordenador del mundo, considerada “absolutista y autoritaria”, para dar lugar a modos más receptivos y permeables como horizontes directoriales (2013, p. 177). Una puesta en escena descentrada y deconstruida es lo que Pavis postula para el teatro contemporáneo. Conceptualiza la deconstrucción como procedimiento para hacerle frente a lo posmoderno; al director como “sujeto posmoderno discontinuo” dotado de poderes intermitentes y dispersos (2013, p. 279), y a la escena como un mosaico, hecha de fragmentos que ningún director o directora podrá juntar y que en esa abundancia de materiales será quien recorte y aclare (2013, p. 281). Pavis retoma a Bernard Dort, cuando declara que el director no ha sido eliminado, sino que se le han asignado nuevas tareas en una “representación emancipada” (2013, p. 179). Nuestro propósito es precisar esas tareas.

No es casual que en estos y en otros trabajos, nos encontramos con la referencia permanente al término *dramaturgia*. La noción de teatro contemporáneo que construyen los centros hegemónicos de producción teórica teatral se funda en condiciones de producción particulares, por ejemplo, la preexistencia de un texto. Inclusive, Pavis precisa que la diferencia entre la producción textual en proceso es una cuestión de época:

Ya no estamos, como en los sesentas o setentas, en la situación de escritura en proceso, trabajo que se desarrolló en el taller, y probablemente para ser modificado después de que los actores lo hubieran probado. Se ha vuelto raro, al menos en Francia, que un texto sea producido colectivamente, o que actores sean partícipes en el proceso de la elaboración del texto. Semejante lujo es raro en estos días. (2013, p. 81)

Lo verdaderamente extraño es que aquello que es inusual (y lujoso) en el teatro francés sea lo habitual en el teatro independiente en Córdoba. La escritura en proceso es considerada como producto de un momento histórico ya concluido y, sin embargo, encuentra continuidad en las prácticas cordobesas actuales. Una modalidad que fuera típica en los sesentas o setentas se mantiene vigente en las prácticas contemporáneas, que aún conservan aspectos de la tradición de la creación colectiva. Las tendencias contemporáneas se nutren y actualizan metodologías de trabajo propias del movimiento latinoamericano de creación colectiva de los setentas, tomadas en ese periodo por los grupos del Nuevo Teatro Cordobés y retomadas en la actualidad por las nuevas generaciones de hacedores.

Las condiciones de producción francesas, que construyen la dirección sobre la base de una *dramaturgia* previa, son muy diferentes a las que analizamos en el Teatro Independiente de Córdoba. Aquí la relación con el texto es bastante más heterogénea que la que plantea Pavis. Entre las prácticas que analizamos, hay obras que trabajaron sobre una *dramaturgia* previa, obras que lo hicieron sobre una *dramaturgia* escrita en el proceso por la dirección, otras que lo hacen sobre una *dramaturgia* escrita colectivamente

o inclusive no hay un paso del texto dicho, producido en ensayos, al texto escrito. Todas estas posibilidades no se contemplan en las conceptualizaciones del rol de la dirección que dan por hecho una única posibilidad de pensar el vínculo entre la *dramaturgia* y el proceso: una relación de anterioridad en el tiempo, con cierta estabilidad de los materiales escritos.

Es en este punto donde podemos entender por qué estas teorías se empeñan en precisar el concepto de *dramaturgia*. En esa brecha se inscribirían los textos de Joseph Danan, que aboga por la “función *dramatúrgica*”, como el movimiento de tránsito de las obras textuales a la escena (2012, pp. 12-14). El concepto se abre al ampliar la idea de texto por la de material y la de representación, por la de escena.

Desde una perspectiva diferente, Serge Proust (2001; 2012; 2019) define la dirección como un trabajo artístico que requiere calificaciones artísticas y juicios estéticos específicos.⁹ Coincide con los otros autores al considerar que hay materiales pre-existentes como la escenografía, el texto, los cuerpos de los actores. La dirección tiene la capacidad de producir juicios estéticos y técnicos sobre ellos. Para conceptualizar la dirección se vale del concepto de “artificación” de Nathalie Heinrich y Roberta Shapiro: un proceso de trabajo caracterizado por los cruces entre lo artístico y lo no-artístico, que ocasionan un cambio de definición y estatus de las personas, los objetos y las actividades (2012, p. 20). En el teatro, la artificación no transformaría un objeto que ya existe, sino que buscaría construir una nueva realidad inmaterial, mediante la dirección teatral. Esa nueva obra de arte será reconocida como tal, requiriendo calificaciones artísticas y juicios estéticos nuevos y específicos (Proust, 2019, p. 339). Arribar a esta meta requiere “un esfuerzo estrictamente intelectual y se basa en juicios estéticos que incorporan preocupaciones que surgieron por primera vez en el siglo XVIII” (Proust, 2019, p. 339). El trabajo de artificación exige la capacidad de clasificar materiales, nombrar las relaciones entre materiales o darles una nueva entidad por fuera de sus estados en crudo, combinándolos o jerarquizándolos para “constituir una realidad que sea otra y reconocida como ‘superior’” (Proust, 2019, p. 339). Para Proust, el reconocimiento se obtiene mediante la creación de una nueva realidad inmaterial a partir de materiales existentes, en ese contexto las y los directores son artistas que gradualmente van distinguiéndose de otros participantes del proceso por la combinación de varios atributos. Tendrían habilidades para “unificar en la escena un número creciente de componentes (actuación, iluminación, escenografía, vestuario, sonido, y más)”, tendrían capacidad de producir reflexiones intelectuales sobre esas actividades y, además, podrían monopolizar “recursos públicos” (Proust, 2019, p. 339). La noción del autor está inscrita en las prácticas del teatro público parisino.

9 Hemos traducido los pasajes de “Une nouvelle figure de l’artiste: Le metteur en scène de théâtre”, “Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique” y “Portrait of the Theatre Director as an Artist” de Serge Proust que se encuentran citados en este escrito. A la fecha no hay traducciones al español de estos textos.

ESTÉTICA Y POLÍTICA DE LA DIRECCIÓN TEATRAL

Es necesario tener en cuenta que la dirección se lleva adelante en base a una estética, es decir, a una particular manera de organizar el mundo sensible. Su capacidad para transformar lo común de la comunidad, es decir la politicidad de la dirección, afecta tanto a lo social –en tanto les espectadores que participan de la experiencia teatral– como al grupo que lleva adelante el proyecto. Nuestra comprensión de la dirección teatral es tributaria de las ideas de Jacques Rancière (1996, 2006, 2009, 2010, 2011, 2012) sobre estética y política, y de las apropiaciones que de este autor hace Peter Boenisch para el campo de las teorías de la dirección teatral; como así también de los aportes de Chantal Mouffe sobre política, hegemonía e identidades culturales.

Para conceptualizar la dirección teatral, Boenisch adhiere a la idea de estética como reparto de lo sensible, y entiende a los actos políticos y disensuales como prácticas intrínsecas a la dirección teatral contemporánea. Nuestro razonamiento se asienta en la comprensión de que la política tiene en su base una estética, como propone Jacques Rancière. De ese modo el autor plantea una definición amplia del concepto de estética, que trasciende las prácticas artísticas. Serían las formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir, el modo de entender, percibir y apropiarse de los tiempos y de los espacios, ser capaz de ver y oír, de ser visto o ser oído, y que nuestra voz sea considerada palabra o ruido (Rancière, 2009, p. 10). El reparto de las formas de percepción vendría a definir los temas y las formas de la política, que se tratará de lo que vemos y de lo que podemos decir de eso. También, de quién puede ser visto y de quién puede ser oído y entendido. Comprender a la estética desde esta perspectiva no sólo implica pensar “las formas de inteligibilidad del arte” sino que afecta la distribución de competencias y “las maneras de pensar en qué consiste la comunidad” (Rancière, 2012, pp. 84-85).

Como dijimos, Peter Boenisch considera el rol de la dirección como un proceso de mediación: es quien organiza las escenas, los sentidos y las percepciones que interconectan procesos de dirección (y performance) con actos de expectación. Esa mediación toma la forma del “reparto de lo sensible” (2015, pp. 21-22), suscribiendo a las ideas de Rancière. El reparto de lo sensible sería una posibilidad de comprender políticamente nuestra percepción y cognición, nuestros sentidos y experiencias, todos estos aspectos fundamentales del teatro, que aparecen incluso antes que los lugares tradicionalmente dotados de política como el discurso, el orden simbólico o la red de representaciones (2015, p.17). Comprendido así, la relación trazada entre teatro y reparto de lo sensible habilita pensar cómo una obra, un proceso de creación o un espacio educativo teatral son lugares donde se regula lo que “‘realmente hace sentido’, qué (y quién) puede ser ‘naturalmente’ percibido visual, acústica, física y verbalmente” (Boenisch, 2015, p. 22). Nombramos estos tres sitios sólo por revisar situaciones vinculadas a la dirección teatral que, en su modo de repartir lo sensible, proponen una específica distribución estética de “los sentidos, sensibilidades y percepciones sensoriales” (Boenisch, 2015, p. 22).

La cuestión de la política en el pensamiento de Rancière está asociada entonces a la capacidad de redistribuir lo sensible por quienes no son considerados “y cuya

voz, voto y cuerpo son negados”, una vez que comienzan a demandar ser tenidos en cuenta como parte de la sociedad (Boenisch, 2015, p. 23). La expresión de esta demanda sería una práctica disensual que propone una partición diferente de lo sensible del común de una comunidad. El disenso es comprendido como “una división inserta en ‘el sentido común’: una disputa sobre qué es lo dado y sobre qué marco vemos algo dado” (Rancière, 2010, p. 69). Boenisch traslada este pensamiento al contexto de la dirección teatral para entender a la puesta en escena como impulsora de una acción política. Opta por describirla “más apropiadamente como una puesta en sentido disensual” y reivindica que las puestas legitiman “una perspectiva alternativa y de una percepción diferente” (Boenisch, 2015, p. 23). Por ejemplo, las distorsiones al texto serían prácticas disensuales. Afectaciones a la percepción, asociaciones inesperadas entre sonido e imagen, entre cuerpo y sentido, entre espacio y cuerpo, entre presentación y representación, son posibilidades para el disenso, que operaría proponiendo un reparto de lo sensible singular de esa obra.

Las actividades involucradas en la dirección se identifican con la mirada, es *quien mira desde afuera* y quien afecta sustancialmente lo que será dado a ver por otros, en las funciones. Las elecciones tomadas por quien o quienes ejercen el rol configuran un sensible específico: es un recorte del mirar y del sentir, es la construcción de una experiencia perceptiva. Desde nuestro enfoque, las puestas en sentido disensuales habilitarían la existencia de una perspectiva *otra*, que difiere del sentido común, que nos habilita a pensar que en la vida fuera del teatro hay otras alternativas, otras formas posibles de existencia: otras posibilidades de repartir lo sensible.

Esa capacidad para poner en escena el disenso está vinculada al proceso de mediación que organiza y reorganiza nuestra percepción sensorial y “marca la diferencia entre ‘mera dirección’ y *Regie*” (Boenisch, 2015, p. 23). Desde nuestra perspectiva, la dirección trasciende la puesta en escena o *la puesta en sentido*, es decir, la organización y coordinación de materiales en torno a un sentido propuesto por la figura de la dirección. El rol participa en buena medida en la distribución de lo sensible en la obra, el grupo, el proceso y el teatro; todas ellas prácticas procesuales que se sostienen por fuera o más ampliamente que la obra como producto. En esas instancias, la dirección propondría otras formas de sensibilidad en ruptura con lo utilitario del mundo, siendo la manera de impulsar el disenso. Allí, adquiere un valor político.

A través de la idea de disenso, Boenisch plantea que la dirección es fundamental a la hora de hacer que el teatro pase del régimen de representación de las artes al régimen estético (Rancière, 2011, p. 41). Al correrse de los cánones de representación, el teatro activa un “sensorium específico”. Así, por ejemplo, la precisión de la técnica actoral o la exactitud de la escenografía no garantizarían la pertenencia de una obra al régimen estético de identificación de las artes. Rancière se refiere, entonces, a formas sensibles heterogéneas que tienen la capacidad de suspender la relación ordinaria entre “apariencia y realidad”, entre “forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad” (Rancière, 2011, p. 41). Esta dislocación de la sensibilidad ordinaria se activa en el teatro contemporáneo, como parte del “canon de multiplicidad” (Dubatti, 2020, p. 32).

Otro nodo central es el concepto de comunidad. Hablar de lo común para una comunidad es referirse a sus normas y sistemas de asignación (y reasignación) de lugares e identidades mediante la distribución de tiempos y espacios, de la palabra y del ruido, de lo visible y lo invisible (Boenisch, 2015, p. 17). Para Rancière, las comunidades comparten la vida y con ella “un universo sensible, un tiempo y un espacio, un universo de palabra” (Rancière, 2012, p. 169). Para una ruptura con el sentido del común de una comunidad, Rancière se centra en la palabra de personas que se corren del universo sensible donde tienen designado vivir, resignificando la posición subjetiva simbólica de las identificaciones sociales correspondientes a ese sensorium. Por ejemplo, ser *obrero* no es únicamente una condición social, sino que cuenta con una carga subjetiva simbólica que puede transformarse (Rancière, 2012, p. 157). A partir de allí, entiende a la subjetivación política como una alteración de la experiencia, caracterizada por una nueva distribución de las capacidades (Rancière, 2012, p. 105). Como condición de la subjetivación política, es necesario que suceda un proceso de desidentificación de un colectivo que transforme el sentido de la simbolización subjetiva que tiene designada. Así, se desmarca de la identidad colectiva que tiene estipulada socialmente y sus sentidos asociados, consiguiendo moverse hacia la construcción de un nuevo común mediante una capacidad colectiva.

En nuestro trabajo proponemos que el proceso de desidentificación es parte de las acciones que toma la comunidad teatral independiente al momento de producir acciones que la desmarcan de la fragmentación social, de identidades laborales no deseadas, de la utilidad y el rédito como motores de vida.¹⁰ Esa desidentificación construye, a la par, una nueva identidad como *participantes* del Teatro Independiente; una filiación hacia una colectividad, hacia una serie de espacios y de actividades. *Formar parte* significaría decir primero “soy teatrero”, “soy hacedora de teatro”, “soy teatrista” antes que decir “vendo ropa”, “atiendo un kiosco” o “hago delivery”.

De manera que es imperioso considerar qué elementos nos permiten pensar en la identidad del Teatro Independiente. Para Chantal Mouffe, es a partir del otro que se tiene la posibilidad de constituir la propia identidad, como condición indispensable. El “exterior constitutivo” vendría a explicitar que la “creación de una identidad implica el establecimiento de una diferencia” (2007, p. 18). A su vez, buscar establecer la diferencia entre el interior y el exterior se vuelve un imposible, ya que la identidad es susceptible de desestabilizarse por su exterior, lo que afecta al interior que quedaría constituido por contenidos eventuales (Mouffe, 2007, p. 21). En este planteo sobre las identidades, las posiciones esencialistas quedan excluidas. Las identidades dejan de ser vistas como inscripciones a un lugar o propiedades particulares, para ser comprendidas de manera relacional como “lo que está en juego en cualquier lucha política” (Mouffe, 2007, p. 21).

En la construcción de las identidades, opera la creación de un “‘nosotros’ por la demarcación de un ‘ellos’” (Mouffe, 2014, p. 19). Un nosotros que podría ser *la gente del teatro independiente* o inclusive *el progresismo de la ciudad de Córdoba*, nociones que parten de la idea de que hay un *ellos* conservador “que cuestiona nuestra identidad y amenaza nuestra existencia” (Mouffe, 2014, p. 19).¹¹ Desde ese momento, al constituirse “cualquier forma que adopte la relación ‘nosotros/ellos’(...) pasa a ser política” (Mouffe, 2014, p. 19).

Asimismo, consideramos a la identidad en sí como escenario y a la vez como el objeto de la “lucha política” (Mouffe, 2014, p. 22). En la propuesta de Mouffe, el concepto de identidad cultural articula las nociones de “la política”, “lo político” y “hegemonía”. El ejercicio de la hegemonía ocurrirá en el plano de las identidades culturales de grupos, puesto que cumplen un rol clave para definir y controlar, en parte, significados colectivos (Mouffe, 2014, p. 22). Es decir, vendrían a construir y disputar los sentidos sociales.

En nuestro estudio los términos *teatro independiente* y *dirección teatral* son parte de la disputa. Por un lado, es la propia comunidad hacia su interior la que disputa el sentido de esos términos cuando contribuye a construir esas significaciones con sus prácticas cotidianas. Por otro lado, hacia el exterior del mundo independiente, la comunidad disputa el sentido de *teatro*, de *ser una persona dedicada a la cultura* y de *lo que es la cultura de Córdoba* con el solo hecho de inscribir su existencia en un contexto neoliberal y en una sociedad que vela por la híper productividad y el rédito económico. Nuestro planteamiento es que la identidad del teatro independiente viene a impugnar las prácticas hegemónicas con prácticas hegemónicas contrarias “es decir, prácticas que intentarán desarticular el orden existente” (Mouffe, 2014, p. 63). Adherimos a la idea de que lo social implica, siempre, una dimensión política en la que las luchas de proyectos hegemónicos buscan definir lo común de una comunidad. Un común que, en los términos de Rancière, se define en el reparto de lo sensible, es decir, en su dimensión estética. Todavía cabe señalar el rol de las prácticas artísticas como vitales para que se construyan esas *otras* formas de identidad:

No se puede distinguir entre arte político y arte no político, porque todas las formas de práctica artística o bien contribuyen a la reproducción del sentido común dado -y en ese sentido son políticas-, o bien contribuyen a su deconstrucción o su crítica. Todas las formas artísticas tienen una dimensión política. (Mouffe, 2007, p. 26)

Supongamos por el momento que el Teatro Independiente desempeña un papel decisivo en la lucha por la hegemonía en la ciudad de Córdoba y que esas prácticas extrañas e incomprensibles (para quienes no

10 Esto no descuenta que haya también otras lecturas posibles sobre los intereses que impulsan a directores a actuar

11 Para el debate de Córdoba como ciudad de fronteras, tensionada entre lo progresista y lo conservador, recomendamos la introducción del libro *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* de Ana Clarisa Argüello y Diego García, donde plantean su abordaje de la cultura cordobesa.

participan en ellas) buscan torcer el orden "normal" de lo común en esta ciudad. En la propia experiencia y, en las entrevistas a directores y directoras, hay una observación recurrente sobre el shock que produce en espectadores jóvenes de escuelas medias el descubrimiento del teatro independiente: no es sólo el contenido de las obras, es la mera existencia de ese mundo lo que los asombra y les resulta incomprensible su presencia.¹² No ingresa dentro de lo que el mundo *es* o *debería ser*. Razón por la cual, creemos que las prácticas artísticas desempeñan el "papel decisivo" en la lucha hegemónica, de la que habla Mouffe; o bien, producen las "escenas de igualdad" sobre las que escribe Rancière.

El orden hegemónico, que Rancière llama "policía", distribuye "los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir" y que, en definitiva, les asigna a los cuerpos unos lugares y unas tareas (1996, p. 44). De ese modo se configura "un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido" (1996, p. 44). Por escenas de igualdad, Rancière describe momentos de la historia en los que quienes están despojados de voz llevan adelante prácticas que conducen a revertir los términos desiguales de lo social:

Estos "momentos" no son solamente instantes efímeros de interrupción de un flujo temporal que luego vuelve a normalizarse. Son también mutaciones efectivas del paisaje de lo visible, de lo decible y de lo pensable, transformaciones del mundo de los posibles. (Rancière, 2010b, p. 9)

Las escenas de igualdad son "entidades teóricas" en las que ocurre una transformación de los términos en que se reparte lo sensible. El autor analiza su capacidad de cuestionar los conceptos y los discursos que habilitan el pensamiento, la palabra o el tiempo para unos y no para otros (Rancière, 2012, p. 99). Creemos que el Teatro Independiente y, particularmente la dirección, vienen a construir prácticas contra hegemónicas, especialmente luego del retorno democrático, que analizamos en otros trabajos en las trayectorias de un grupo de directores que ha desarrollado su actividad desde los años 2000. Por lo tanto, creemos que el teatro independiente impugna el orden establecido en el que los trabajadores —mayormente precarizados— no tienen la potestad de producir arte contemporáneo, no tienen lugar en el común de la comunidad. Creemos que el teatro independiente es capaz de potencias de igualdad.

LA DISPUTA POR LA DEFINICIÓN LEGÍTIMA DE DIRECCIÓN

En primer lugar, nuestro desarrollo conceptual abordará las teorías de Pierre Bourdieu y Howard Becker especialmente aquellas que nos permiten pensar en la construcción y disputa por una definición legítima de dirección en el medio teatral. Brevemente, trazaremos vínculos entre las conceptualizaciones y nuestro objeto de estudio, apoyándonos en una investigación anterior del teatro independiente de Córdoba, realizada como tesis doctoral por Mauro Alegret.

La noción de campo de Bourdieu es estructural para este tratamiento, con posiciones y tomas de posición. Sin pretender ser exhaustivos, comprenderemos al campo como "red de relaciones objetivas... entre posiciones": por ejemplo, la que identifica a una sala teatral, un espacio de formación o un festival como lugares de reunión de un grupo de hacedores (1995, p. 342). A esas posiciones les corresponderían sus respectivas "tomas de posición", que podrían ser obras de teatro, talleres de formación, entrevistas en medios de comunicación, producción teórica textual o manifestaciones de activismo artístico (Bourdieu, 1995, p. 343). Por su parte, el trabajo de Alegret argumenta que el subcampo teatral independiente funcionaría como un "sistema históricamente situado donde existen esquemas de percepción, de valoración y de expresión que enmarcan los procesos creativos dentro de las condiciones sociales de posibilidad de la producción y circulación de las obras" (Alegret, 2017, p. 326). Esto vendría a confirmarse por "la existencia de un código específico, jurídico y comunicativo, cuyos conocimientos y reconocimientos constituyen el derecho de entrada al subcampo, lo que acota significativamente las posibilidades de producir" (Alegret, 2017, p. 325).

Cabe señalar que el interés específico en el juego del campo, la *illusio*, aquello por lo que vale la pena jugar el juego, "esta creencia en el juego, en el valor del juego, y de sus envites" requiere que sus participantes acepten un conjunto de presupuestos como condiciones incuestionables (Bourdieu, 1995, p. 34; p. 253). Por ejemplo, resulta incomprensible para personas que están por fuera del campo teatral independiente que un grupo de personas invierta tanto tiempo (y calidad de tiempo) en reunirse a deshoras para ensayar una pieza teatral que no le traerá réditos económicos. Nos interesa este concepto particularmente porque es mediante las "luchas por el monopolio" del modo legítimo de producir capital simbólico que se reproduce la creencia (Bourdieu, 1995, p. 337).

Dicho de otra manera, en las disputas por hegemonizar cómo y cuál es la manera de ser y hacer la dirección, se va estructurando el interés específico del juego del teatro independiente, generando apuestas y sacando de la "indiferencia" a los agentes. Es decir, movilizándolos a desplegar estrategias en pos de instalar su propio juego como el juego legítimo. Bourdieu plantea que el interés específico los saca de la indiferencia: es "«lo que importa»" (Bourdieu, 1995, p. 337). «Lo que importa», según Alegret, está en relación a "la pulsión expresiva, el código específico de pertenencia y las problemáticas en juego" (Bourdieu, 1995, p. 326), que es el reconocimiento de una lógica competitiva que impulsa a hacedores consagrados y a ingresantes a valorar y desear los mismos objetos, el prestigio, la afluencia de público, los reconocimientos institucionales y

12 Escuelas medias o secundarias.

de colegas, por ejemplo. Bourdieu es claro cuando plantea que es la especificidad del campo, mediante su modo particular de regular las prácticas, la que ofrece a sus agentes “una forma legítima de realización de sus deseos” basada en el interés específico que persiguen. En la conjunción entre el sistema de disposiciones del campo y el sistema de las potencialidades ofrecidas por el campo se vendría a definir “el sistema de satisfacciones (realmente) deseables y se conciben las estrategias razonables inducidas por la lógica immanente del juego” (1995, p. 338). Establecer las concepciones, expectativas, objetivos y prácticas que se consideran legítimas para directores y directoras será parte de lo que elaboremos mediante esta perspectiva teórica.

En los conflictos de definición de los límites del campo artístico, los artistas *auténticos* buscan exaltar su punto de vista como punto de vista legítimo, imponiendo también “la ley fundamental del campo, el principio de visión y de división (*nomos*) que define el campo artístico *como tal*” (Bourdieu, 1995, p. 330-331). El propósito de este límite es diferenciar el teatro independiente *del que no es*, así cada artista llevará adelante acciones para quedar del lado *correcto* de la frontera. Aunque nadie puede dictar los mandamientos del campo, cada agente tensiona con sus prácticas el juego, para volver su manera de jugar como la adecuada y válida. Un ejemplo de esto sería el caso de las inclusiones o exclusiones en la programación de una sala a tal o cual grupo o director, en virtud de criterios de *excelencia*.

Para constituirse en campo, debe ocurrir un proceso de institucionalización de la *anomia*, que es la ausencia de ley, donde “nadie puede erigirse dueño y señor absoluto del *nomos*” (Bourdieu, 1995, p. 202). Transmitir el conocimiento específico de un hacedor, a través de un taller de actuación que enseñe la relación entre la dirección y la praxis actoral, por ejemplo, no hace más que sustentar que *ese modo es el modo* auténtico de pensar la relación entre ambos roles. Alegret reconoce que el “ordenamiento, instituido en las escuelas de teatro, en las salas independientes, en los diarios y revistas especializadas, en los cuerpos, en los conocimientos prácticos, se presenta como una realidad trascendente a todos los actos privados y circunstanciales” (Bourdieu, 1995, p. 326). A partir de esto afirma que el orden teatral independiente desarrolla sus regulaciones y leyes propias, herederas también de una tradición. La noción de tradición se puede complejizar bajo el concepto de “espacio de los posibles” de Bourdieu, que alude a recuperar la herencia acumulada por el trabajo colectivo. Lo pensable y lo impensable, lo realizable y lo irrealizable vendrían a estar delimitados por el espacio de los posibles: las concepciones de cuerpo y de actuación, la relación con el público, el contrato de expectación, la duración, las abstracciones y los materiales potencialmente utilizables.

Así como el espacio de los posibles es producto de un proceso temporal, la historia es un aspecto basal en la teoría de Bourdieu, tanto para el campo, “lo social hecho cosas” como para el habitus, “lo social hecho cuerpo” (Gutiérrez, 2012 p. 26). En el habitus se entiende que las personas son también producto de condiciones históricas y sociales particulares. En dicho proceso se adquieren disposiciones y esquemas vinculados a trayectorias sociales o escolares. Dicho de otro modo, el habitus son “los sistemas de disposiciones incorporados por los agentes a lo largo de su trayectoria social” (2012, p. 26).

Por disposiciones se entienden las “maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción” y por esquemas las “estructuras de invención, modos de pensamiento” (Bourdieu, 2007, p. 39). En nuestro planteamiento serían las disposiciones de los y las directores y directoras a “actuar, percibir, valorar, sentir y pensar” (Gutiérrez, 2012, p. 71). Serían, también, las disposiciones a imaginar obras teatrales, a ponerlas en escena, sus modos de ensayo, sus maneras de ponderar aspectos del proceso creativo. Igualmente serían las disposiciones a valorar cuestiones relativas a la circulación de la obra. En síntesis, sus concepciones sobre el teatro o la dirección constituyen el sistema de disposiciones que organizan sus prácticas.

En cuanto al desarrollo teórico de Howard Becker nos habilita a pensar las dinámicas del mundo del teatro independiente a partir de la noción de trabajo y de convenciones. Su propuesta sobre “el mundo del arte” refiere a la red de personas implicadas en la producción de trabajos artísticos mediante actividades cooperativas, articuladas a partir de saberes en torno a “los medios convencionales de hacer las cosas” (Becker, 2008, p. 10). De este modo se describe las distintas tareas necesarias para la producción de trabajos, que incluye la creación de una idea que luego debe ser ejecutada (Becker, 2008, pp. 18-19), en la que “trabajadores de diversos tipos llevan a cabo un tradicional «conjunto de tareas»” (Becker, 2008, p. 27). Encarado desde esta perspectiva, una obra de arte se produciría en base a acuerdos previos entre los trabajadores que se hicieron habituales, “acuerdos que pasaron a formar parte de la forma convencional de hacer las cosas en ese arte” (Becker, 2008, p. 48). Estos acuerdos reunirían las convenciones que estipulan los materiales, las abstracciones, sus posibles combinaciones, las dimensiones que puede tener un trabajo artístico o las relaciones entre artistas, obra y audiencia. A esto podemos añadirle la convencionalización de las tareas asignadas a distintas categorías de trabajadores: actores actúan, escenógrafos diseñan y realizan la escenografía, iluminadores diseñan y ejecutan las luces en cada función, directores dirigen. Directores, *dirigen*. El verbo puede ser llenado con significaciones tan diversas y heterogéneas, que es dificultoso convencionalizar las tareas de la dirección. La cuestión es que, en el campo teatral independiente de Córdoba, las convenciones acerca de lo que debe hacer la dirección son apenas precarias, como pudimos establecer en las entrevistas a los directores y directoras que integran nuestro estudio.¹³

Para Becker, la convencionalización está vinculada a una economización de los esfuerzos de los participantes de los trabajos artísticos. Los trabajadores vuelven a “elegir lo mismo y logran así hacer lo que quieren con poco desgaste” (Becker, 2008, p. 76). Reconociendo que de ese modo se logra la “coordinación deseada sin comunicación alguna” ya que se toma “como punto de referencia una solución anterior al problema que todos los participantes conocen bien y que estos saben que los demás también conocen”, Becker apunta a que “lo más fácil, y por lo tanto lo más probable, es que todos hagan lo que todos saben que ya todos conocen” (Becker, 2008, p. 76). Extrapolar este razonamiento a la dinámica de trabajo del teatro

13 Realizamos entrevistas a directores y directoras referentes del teatro independiente de Córdoba, escogidos en base a criterios de consagración y edad.

independiente, nos permitiría imaginar que quien es iluminador o iluminadora requerirá una coordinación con quien es técnico o técnica de sala. Ambos roles dividen una serie de acciones concretas sobre equipamiento muy específico: desde escaleras y trabajo en altura hasta el manejo de consolas digitales, patcheras y artefactos lumínicos. Dada la pobreza y precariedad de las salas, también están convencionalizadas las soluciones a equipos que no funcionan de manera correcta. Jamás un iluminador o iluminadora se rehusaría a hacer su trabajo porque la mitad de la consola esté en cortocircuito. Ambos roles encontrarán una solución adecuada para la realización de la función en las condiciones de producción en las que se suele trabajar en el teatro independiente.

PALABRAS FINALES

Considerar la dirección en estos términos nos permite aportar a una comprensión global del rol, que atiende a los procesos de escenificación, a los grupos de creación y también a la dimensión social del rol. La dirección destina tiempo a ensayar, a organizar encuentros entre hacedores, a producir discursos hacia la sociedad civil y el Estado. Son actores *reconocidos* del Teatro Independiente. Entendemos reconocimiento como formas de visibilidad: de repartir lo sensible, diferenciando lo visible de lo invisible, el buen teatro del malo, el teatro contemporáneo de las formas antiguas de hacer. Reconocer a los buenos directores y distinguirlos de los malos, entre muchas otras formas de reconocimiento que ocurren en el teatro independiente en Córdoba.

A su vez, sería clave entender que el Teatro Independiente vendría a proponer, además de una particular identidad cultural, una experiencia singular del espacio público: las salas, las funciones, hasta incluso las fiestas alrededor del ámbito del Teatro Independiente vienen a proponer un modo de vivir la ciudad, en colisión con el rédito económico y el neoliberalismo.

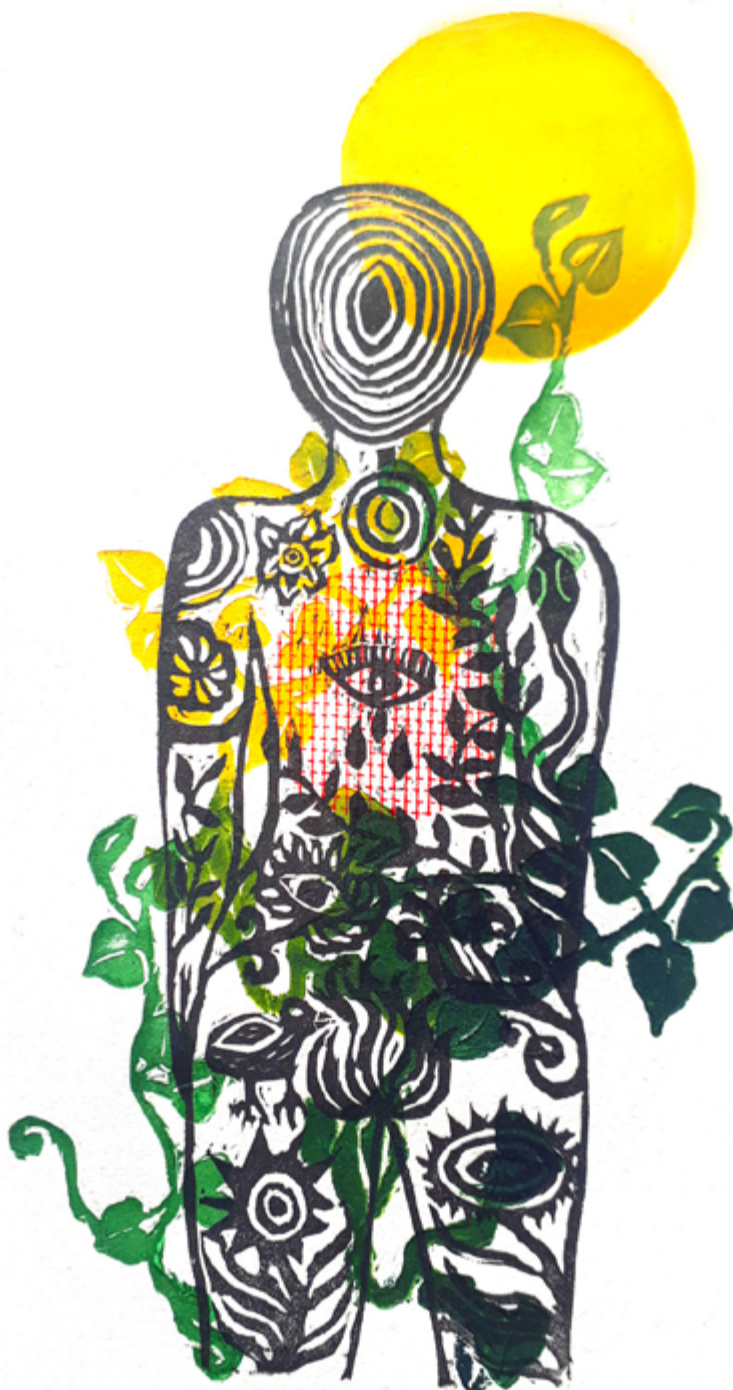
BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRET, M. (2017).** Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés [Tesis doctoral inédita]. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- BECKER, H. (2008).** *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. (J. Ibarburu, trad.). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- BOENISCH, P. (2015).** *Directing scenes and senses: The thinking of Regie*. Manchester: Manchester University Press.
- BOURDIEU, P. (1995).** *Las reglas del arte* (T. Kauf, trad.; 6ta ed.). Barcelona: Anagrama.
- DANAN, J. (2012).** *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México D.F.: Paso de Gato.
- DUBATTI, J. (2010).** *Filosofía del teatro 2: cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2012).** *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2016).** *Una filosofía del teatro*. El teatro de los muertos. Lima: ENSAD.
- DUBATTI, J. (2020).** ¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?. *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, 44, 31-66. <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.00>.
- FERAL, J. (2004).** *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- FRASER, NANCY. (1997).** *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- GUTIÉRREZ, A. (2012).** *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Villa María: Eduvim.
- HEINICH, N. Y SHAPIRO, R. (2012).** *De l'articulation. Enquêtes sur le passage à l'art*. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- HORMIGÓN, J. A. (2002).** *Trabajo dramático y puesta en escena*. Vol. I. II vols. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- MARIN F. (2017).** Piratería teatral: préstamos del cine al teatro en la escena independiente Argentina. *Revista Colombiana de Artes Escénicas*, 11, 229 – 246, <https://revistasoj.s.ualdas.edu.co/index.php/artescenicas/article/view/297>.
- MARIN, F. (2018A).** Dirección Teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del Teatro Independiente de Córdoba. *Telonde fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 14(28), 94-106. <https://doi.org/10.34096/tdf.n28.5480>.
- MARIN, F. (2018B).** Los trabajadores del arte. El caso de los directores de teatro independiente en Córdoba. *Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales*, 21(3), 11-21. Redalyc, [https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347559520002Marin_Fwala-lo_\(2019a\)](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347559520002Marin_Fwala-lo_(2019a)).
- MARIN, F. (2019B).** De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los setenta con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores de Córdoba, Argentina. *Latin American Theatre Review*, 53(1), 59-78. <https://doi.org/10.1353/ltr.2019.0022>.
- MARIN, F. (2019B).** La formación de directores de teatro independiente argentino: aprendizajes en una periferia de tramas eclécticas. El caso de la ciudad de Córdoba. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 20, 354-380. [http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20\(354-380\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20(354-380).pdf).

- MARIN, F. (2020). Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 11(17), 78-100. <https://doi.org/10.25009/it.v11i17.2628>.
- MARIN, F. (2021). Injusticias en los campos artísticos: el caso de directoras teatrales contemporáneas en Córdoba, Argentina. *Debate Feminista* (62), 72-94. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2274>.
- MOUFFE, C. (2007) *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- PAVIS, P. (1978). Intervento sulla semiotica del teatro (7). *VERSUS - Quaderni di studi semiotici*, 21 *Teatro e semiotica* (settembre-dicembre 1978), 44-55.
- PAVIS, P. (2010). *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. París: Armand Colin.
- PAVIS, P. (2013). *Contemporary mise en scène: staging theatre today*. New York: Routledge.
- PROUST, S. (2001). Une nouvelle figure de l'artiste: Le metteur en scène de théâtre. *Sociologie Du Travail* 43(4), 471-489.
- PROUST, S. (2012). Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique. En N. Heinich y R. Shapiro (ed.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (pp. 95-112). París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- PROUST, S. (2019). Portrait of the Theatre Director as an Artist. *Cultural Sociology*, 13, 338-353. <https://doi.org/10.1177/1749975519837400>.
- RANCIÈRE, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- RANCIÈRE, JACQUES. (2006). *Política, policía, democracia*. María Emilia Tijoux (trad.). Santiago: LOM Ediciones.
- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Ivan Trujillo y Francisco de Unduranga (trad.). Santiago: LOM Ediciones.
- RANCIÈRE, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Londres y New York: Continuum.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- RANCIÈRE, J. (2012). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.



“Brotar”



Técnica: Linograbado a cuatro tintas
Impreso sobre papel.
Fabriano 250 grs
Formato: A4

La Mímesis como arte – Primera parte: Hermenéutica

Ricardo Mandolini

Universidad de Lille

ricardo.mandolini@club-internet.fr



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

ENVIADO: 21-01-22

ACEPTADO: 21-06-06

RESUMEN

"La mimesis como arte" es el título común de dos artículos que llevan como subtítulos "Hermenéutica" y "Heurística" respectivamente. El primero de ellos utiliza la exégesis como metodología, intentando elucidar el concepto de mimesis a partir de la interpretación de textos de Platón, Aristóteles y Hegel. En el caso de Platón, las ambigüedades del concepto se ponen de manifiesto al comparar la República con El Timeo. Así en *La República* Platón condena sin apelación la mimesis como procedimiento pernicioso y superfluo. En El Timeo, por el contrario, la mimesis es el fundamento de la labor del Demiurgo, quien debe transponer las Ideas a la realidad del mundo. Surge del análisis crítico que su trabajo es una elaboración donde el Demiurgo pone de él mismo, y no solamente copia, cuando inscribe las Ideas sobre las cosas.

Hegel por su parte, también condena la mimesis de manera radical y despreciativa en sus Lecciones de Estética, dado que ella no pertenece al entramado de la evolución dialéctica del espíritu. Sin embargo, está obligado a revalorar la función de la mimesis, otorgándole una función creativa cuando se trata de explicar el pasaje del arte simbólico al clásico, puesto que la búsqueda de la semejanza al modelo natural produce en contrapartida la individuación gradual e irreversible del espíritu que lo plasma.

De la exégesis se desprende el hecho que ambos idealismos presentan inconsecuencias respecto de la mimesis, conduciendo inevitablemente hacia la concepción de Aristóteles.

El problema es que el estagirita no da en la *Poética* una definición clara de mimesis, sino que describe sus diversos casos de aplicación; por eso es preciso realizar una lectura transversal de sus obras para comprender la complejidad que él atribuye a este concepto. Veinte siglos antes de Alexander Baumgarten, quien hoy consideramos el padre de la estética moderna, la mimesis de la *Poética* de Aristóteles legitima una epistemología del arte a partir de reglas que le son propias y distintas a las de la lógica, donde lo que prima no es la Verdad sino la convicción del que realiza y su concatenación verosímil de los eventos.

PALABRAS CLAVE

Filosofía – Exégesis – Estética – Arte.

RESUMO

"Mimese como arte" é o título comum de dois artigos legendados "Hermenêutica" e "Heurística", respetivamente. O primeiro utiliza a exegese como metodologia, tentando elucidar o conceito de mimese a partir da interpretação de textos de Platão, Aristóteles e Hegel. No caso de Platão, as ambigüidades do conceito tornam-se claras quando se compara *A República* com *Timeu*. Assim, em *A República* Platão condena a mimese sem recurso como um procedimento pernicioso e supérfluo. Em *Timeu*, pelo contrário, a mimese é a base do trabalho do Demiurgo, que deve transpor as Ideias para a realidade do mundo. Resulta da análise crítica que o seu trabalho é uma elaboração onde o Demiurgo coloca de si mesmo, e não só copia, quando inscreve as Ideias nas coisas.

Hegel, por seu lado, também condena a mimese de forma radical e desdenhosa nas suas *Cursos de Estética*, uma vez que não pertence ao quadro da evolução dialéctica do espírito. No entanto, é obrigado a reavaliar a função da mimese, dando-lhe uma função criativa quando se trata de explicar a passagem da arte simbólica à clássica, uma vez que a procura da semelhança com o modelo natural produz em troca a individuação gradual e irreversível do espírito que a encarna.

Da exegese podemos deduzir o facto de ambos os idealismos apresentarem inconsistências em relação à mimese, conduzindo inevitavelmente a concepção de Aristóteles.

O problema é que o Estagirita não dá uma definição clara de mimese na *Poética*, mas descreve os seus diferentes casos de aplicação; é por isso que é necessário fazer uma leitura transversal das suas obras para compreender a complexidade que ele atribui a este conceito. Vinte séculos antes de Alexander Baumgarten, que hoje consideramos o pai da estética moderna, a mimesis da *Poética* de Aristóteles legitima uma epistemologia da arte baseada nas suas próprias regras, diferentes das da lógica, onde o que prevalece não é a Verdade, mas a convicção daquele que realiza e a sua concatenação plausível dos acontecimentos.

PALAVRAS-CHAVE

Filosofia - Exegese - Estética - Arte.

ABSTRACT

"Mimesis as an art" is the common title of two articles subtitled "Hermeneutics" and "Heuristics" respectively. The first one uses exegesis as a methodology, attempting to elucidate the concept of mimesis by interpreting texts by Plato, Aristotle and Hegel. In the case of Plato, the ambiguities of the concept are revealed by comparing *the Republic* with *The Timaeus*. In *the Republic*, Plato condemns mimesis without appeal as a pernicious and superfluous procedure. In *the Timaeus*, on the other hand, mimesis is the basis of the work of the Demiurge, who must transpose the Ideas into the reality of the world. It emerges from the critical analysis that his work is an elaboration where the Demiurge puts of himself, and not only copies, when he inscribes the Ideas on things.

Hegel, for his part, also condemns mimesis in a radical and contemptuous manner in his *Lectures in Aesthetics*, since it does not belong to the framework of the dialectical evolution of the spirit. However, he is obliged to re-evaluate the function of mimesis, giving it a creative function when it comes to explaining the passage from symbolic to classical art, since the search for resemblance to the natural model produces in return the gradual and irreversible individuation of the spirit that embodies it.

It follows from the exegesis that both idealisms present inconsistencies with respect to mimesis, leading inevitably to Aristotle's conception.

The problem is that the Stagirite does not give a clear definition of mimesis in *the Poetics*, but only describes its various cases of application; therefore, a transversal reading of his works is necessary in order to understand the complexity he attributes to this concept. Twenty centuries before Alexander Baumgarten, who today we consider the father of modern aesthetics, the mimesis of Aristotle's *Poetics* legitimates an epistemology of art based on its own rules, which are different from those of logic, where what prevails is not Truth but the conviction of the performer and his plausible concatenation of events.

KEYWORDS

Philosophy - Exegesis - Aesthetics - Art.

INTRODUCCIÓN

Este artículo se basa en un análisis de los puntos de vista de tres grandes filósofos respecto de la mimesis. Para el Platón de *La República*, la mimesis es perjudicial para la educación de la juventud, y por lo tanto es necesario proscribirla; en *El Timeo*, por el contrario, Platón presenta la mimesis del mundo de las Ideas y su reflejo en la realidad sensible como la energía motora del universo.

Es Aristóteles quien desarrolla la subjetivación de la noción de mimesis, asentando en su *Poética* las bases de una mimesis natural como tendencia innata esencial en el proceso de aprendizaje. En ella la semejanza al modelo de la obra implica necesariamente el trabajo de elaboración del artista.

En sus *Lecciones de Estética*, Hegel da un paso atrás, renunciando a la subjetivación y volviendo a considerar la mimesis como calco innecesario y superfluo.

Expuesta esta discusión tomaremos partido por la interpretación de Aristóteles, por la cual en definitiva mimesis y arte son sinónimos; es decir que la mimesis es una manera, aunque no la única, de realizar el proceso de creación del artista a partir de la elaboración del modelo. Esta visión es el medio que nos permitirá abandonar el análisis especulativo para adentrarnos en el terreno de la realización práctica, a la que estará abocado el artículo complementario a éste, que se intitula “La mimesis como arte – segunda parte: Heurística.” Allí presentaremos la disciplina musicológica Heurística Musical, para exponer una de sus principales propuestas: la mimesis aplicada a la reconstrucción perceptiva de obras contemporáneas.

LA DISCUSION SOBRE LA MIMESIS

PLATÓN –

I- LA MÍMESIS EN LA REPÚBLICA

Desde el punto de vista el arte, Platón es un nostálgico de una época que ya había dejado de existir cuando él nació. Su vida se desarrolla en un tiempo donde los usos y costumbres arcaicos ya han evolucionado. En el momento que le tocó vivir, (recordemos que Platón nace probablemente en el 428 A.C., un año antes de la muerte de Pericles) los arquitectos, los escultores, los dramaturgos, los filósofos, los músicos, los pintores acababan de realizar en Atenas una revolución de una magnitud sin precedentes en la historia del arte, en lo que se llama hoy en día *el siglo de oro de Pericles* (que en realidad fueron solamente unos treinta años de supremacía cultural de Atenas). Este florecimiento sin precedentes se debe a dos motivos fundamentales. En primer lugar, la resonancia histórica del triunfo de Atenas en la tercera Guerra Médica contra los persas. A partir de entonces, los griegos asumieron la hegemonía militar y marítima de sus territorios, imponiendo al mismo tiempo su cosmovisión sobre la libertad y la linealidad del tiempo.

En segundo lugar, encontramos una explicación mucho menos gloriosa para explicar este florecimiento: para llevar a cabo su milagro cultural, Pericles realiza lo que hoy llamaríamos *una malversación de fondos a gran escala*. Él se sirve de los fondos de la liga de Delos, que las ciudades griegas proveyeran regularmente en prevención de un nuevo ataque de los persas, para financiar la reconstrucción de la Acrópolis de Atenas, en ruinas desde la invasión de la segunda Guerra Médica.

Junto con la reconstrucción edilicia, los artistas en su conjunto contribuyeron a realizar la transición entre un arte arcaico y esquemático, basado en los mitos que se reactualizaban en los eventos reales, y un arte donde el subjetivismo del artista aparece, otorgando a los dioses una forma humana, o representando directamente la experiencia real sin mediaciones ni símbolos intermediarios.

“Es difícil descubrir un espectáculo más emocionante que el del magnífico despertar de la escultura y la pintura griegas entre el siglo VI A.C. y la época de la juventud de Platón, alrededor del siglo V a.C. [...] Las estatuas arcaicas con actitudes rígidas y fijas, a las que llamamos Apolos o kuroi, comienzan a mover una pierna y luego flexionan sus brazos, vemos cómo sus congeladas sonrisas de máscara se suavizan, y cómo, en la época de las guerras Médicas, la simetría de líneas de sus actitudes tensas se relaja repentinamente por una ligera inflexión de curvas, de modo que la vida misma parece penetrar en estos cuerpos de mármol. [...] Todo el proceso resulta tan perfectamente lógico e inevitable que parece muy sencillo ordenar las distintas siluetas de tal manera que se puedan destacar las sucesivas etapas de un continuo progreso hacia la figuración de la vida.”¹

¹ « Il est difficile de découvrir un spectacle plus passionnant que celui du magnifique éveil de la sculpture et de la peinture grecques, entre le VI^e siècle et le temps de la jeunesse de Platon, vers le V^e siècle avant notre ère. [...] »

On nous montre alors comment les statues aux attitudes raides et figées, que nous appelons des Apollons ou des kuroi, commencent à mouvoir une jambe, puis à plier les bras, comment leur sourire de masque figé s'adoucit,

Es en medio de este cambio de paradigma (de *cosmovisión*, diría Spengler) que el pensamiento de Platón se articula. Su filosofía preconiza la existencia del *Topos Uranus* o mundo de las Ideas, atemporales y eternas, de las cuales la realidad es solamente una visión engañosa e imperfecta (nada mejor que la célebre parábola de la caverna, libro VII de *La República*, para ilustrar esta aserción).

Platón defiende la tradición y el respeto de los usos y costumbres en materia de educación y formación, siempre teniendo presente que la realidad es una copia sensible e imperfecta de un mundo inteligible y perfecto. Esto tiene consecuencias directas sobre las artes; puesto que las Ideas no pueden ser ni cambiadas ni mejoradas, la labor del artista consiste en una variación de cánones inmemoriales sin que su participación pueda introducir cambios en las formas. Las artes deben jugar un rol fundamental en la formación de la juventud. Este punto de partida es esencial para comprender *La República*: las únicas artes autorizadas serán aquellas que ya han probado su importancia pedagógica para la educación armoniosa y equilibrada, eliminando todo arte superfluo o simplemente remedo de una realidad que, a su vez, es sólo un reflejo del mundo de las Ideas.

“En resumen, es el deber de los funcionarios de la ciudad resistir toda corrupción subrepticia. Su vigilancia impedirá las innovaciones en términos de gimnasia y música. Que todo permanezca en su lugar. Aquí es donde su función como guardianes entrará en juego. Se preocuparán cuando escuchen estos versos: “Hay una canción que tiene un efecto soberano en la mente de los hombres, aquélla en que los cantantes la realizan de una manera nueva” (Cita de La Odisea, I, 351-352.) Temerán que las palabras del poeta “de una manera nueva”, que se refiere al contenido de los poemas cantados, se interpreten como si se estuviera aludiendo a una nueva forma de cantar... [...]. Un género musical revolucionario debe ser proscrito porque pone en riesgo todo el sistema. No se puede alterar nada en los modos musicales sin cambiar las leyes fundamentales de la ciudad [...]”²

et comment, à l'époque des guerres médiques, la symétrie de lignes de leurs attitudes tendues se relâche soudain par une légère inflexion des courbes, si bien que la vie même semble pénétrer ces corps de marbre. [...] Le processus dans son ensemble paraît si parfaitement logique et inévitable qu'il semble fort simple de disposer les différentes silhouettes de façon à faire ressortir les étapes successives d'un progrès continu vers la figuration de la vie. » Ernst Hans Josef GOMBRICH, *L'Art et l'illusion*, traducción al francés de Guy Durand, Gallimard, 1971, p. 99.

² « Bref, le devoir s'impose aux responsables de la cité, de résister à toute corruption subreptice. Leur vigilance évitera les innovations en matière de gymnase et de musique. Que tout y reste en place. C'est là que jouera d'abord leur fonction de gardiens. Ils vont s'inquiéter de l'audition de ces vers, *Il est un chant qui produit un effet souverain sur l'esprit des hommes, celui que les chanteurs font courir tout neuf autour d'eux*, (Odyssee, I, 351-352) Ils redouteront qu'on interprète le mot du poète « tout neuf » qui désigne simplement ici le contenu des poèmes chantés, comme s'il désignait une nouvelle façon de chanter ; ils redouteront qu'on aille y applaudir. Or, il n'a pas lieu d'applaudir ou d'acquiescer. Un genre révolutionnaire en musique est à proscrire, parce qu'il fait courir un risque à tout le système. On ne saurait bouger quelque chose dans les modes musicaux sans bouger les lois fondamentales de la cité [...] »

PLATON, *La république*, traduction Jacques Cazeaux, le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1995 por la traducción francesa, Primer Cuadro, escena 3, p. 424

Así lo que él considera artificio de la imitación o del simulacro es severamente criticado. Como en la citación anterior, Homero es el blanco predilecto de sus críticas:

“(Sócrates en diálogo con Adimante)

"Dime, te sabes de memoria el principio de la Ilíada: Crisés reza a Agamenón para que le devuelva a su hija; Agamenón se enfada, y Crisés, que fracasa en la obtención de su pedido, invoca los dioses contra los aqueos.

[...] Sabéis, pues, que hasta estos versos, [...] es el Poeta (Homero) quien habla, y no intenta hacernos imaginar que se trata de otra persona; pero luego comienza a hablar como si fuera el mismo Crisés; intenta darnos la impresión, en la medida de lo posible, de que ya no es él quien habla, sino este sacerdote...

En general, es en este segundo estilo en el que se desarrollaron las aventuras en Ilion, o Itaca, o en la Odisea entera. ””³

Para generalizar las críticas de Platón, el artista produciría, mediante la simulación o la mentira, una forma de ilusión que causaría confusión entre la realidad y la ficción, generando así reacciones emocionales reales como respuesta a situaciones y comportamientos ilusorios. Esta crítica se refiere también a los pintores, como lo demuestra la parábola de los tres lechos:

“Hay una triple realidad del lecho en cuestión... El pintor, el artesano, Dios: hay tres finalidades superpuestas, tres categorías de lechos.”⁴

Ya la cama del carpintero es una representación de la cama como Idea. La cama del pintor es un simulacro, ya que es una representación de una representación.

Y esto también se aplica a las obras de teatro:

“Así que será lo mismo con el autor trágico, ya que es un imitador.”⁵

La mimesis produciría así una perniciosa ilusión del mundo a través de sus simulacros y reflejos ilusorios de la realidad:

“Un proceso fácil, muy usado, rápido, te pondrá en el papel de este artesano (el pintor, NB.), muy rápido incluso: si tomas un espejo y lo transportas en todas las direcciones, habrás fabricado rápidamente el sol y los objetos celestiales, igual de rápido la tierra, igual de

rápido tú mismo entre los seres vivos, y los muebles, las plantas, y este universo que acabamos de evocar.”⁶

La República de Platón se posiciona de manera inequívoca como defensora la Verdad y la Justicia. No hay lugar en ella para lo verosímil, lo plausible, lo convincente. La mimesis del artista reproduce la imagen de una imagen, y por lo tanto se puede concluir,

“[...] que el imitador sólo tiene un conocimiento insignificante de las cosas que imita, y que la imitación es sólo una broma indigna de gente seria [...]”.⁷

INMERSIÓN MIMÉTICA

Platón tuvo el mérito de descubrir un procedimiento propio al arte, la *inmersión mimética*⁸ que el artista y el público pueden experimentar en su relación con la obra. Volvamos al ejemplo tomado de la Ilíada: en el primer momento, Homero habla en nombre de Crisés, contando cómo se postra ante Agamenón para pedir su gracia. Sigue un momento de gran emoción en la historia, consecuencia de la humillación del viejo sacerdote y el iracundo rechazo de Agamenón. Desde ese momento, el sacerdote invoca a los dioses y maldice a los aqueos por la afrenta que tiene que soportar. Es a partir de este momento que la historia cambia y Homero comienza a hablar en primera persona, tomando el lugar de Crisés.

En la inmersión mimética hay, pues, un primer momento de preparación, en el que se mantiene la distancia entre el modelo y su representación. Estamos explícitamente en la metáfora: el modelo y su representación siguen siendo dos entidades autónomas con límites perfectamente delimitados.

Luego hay un detonante que producirá la inmersión, que en este caso es la emoción que despierta la pasión de los protagonistas. Es esta emoción la que hace desaparecer la mediación de la representación. La distancia metafórica se suprime: el "a como si fuera b" se desvanece dejando en su lugar "a = b". Esto es, en última instancia, lo que más teme Platón: un señuelo pernicioso que, según él, confunde la realidad con la ficción, ya que la imitación tiene el poder de movilizar sentimientos reales.

Pero Platón se equivoca cuando cree que Homero es un simulador: de hecho, Homero no pretende ser Crisés. Su compenetración con la situación dramática lo lleva *a ser* y, al mismo tiempo, *a no ser su personaje*. Incluso antes que el lector, Homero es el primero en experimentar el efecto

³ « (Socrate en dialogue avec Adimante)

“Dis-moi, tu sais par cœur le début de l'Iliade : Chrysès prie Agamemnon de lui rendre sa fille ; Agamemnon se met en colère, et Chrysès, qui a donc échoué, invoque le Dieu contre les Achéens.

[...] Tu sais donc que jusqu'à ces vers, [...] c'est le Poète qui parle, et il ne cherche pas à nous faire imaginer que c'est un autre ; mais ensuite, il se met à parler comme s'il était lui-même Chrysès : il essaie de nous donner autant que possible l'impression que ce n'est plus Homère qui parle, mais ce prêtre [...].

Globalement, c'est dans ce second style que se sont développées les aventures ayant pour théâtre Ilion, ou Ithaque, l'Odyssée tout entière. »

⁴ « Il y a une triple réalité du lit en cause [...] Le peintre, le fabricant de lits, Dieu, voilà trois préposés, aux trois catégories de lit. »

PLATON, *La République*, op.cit., Épilogue, « L'imitation, simulacre du réel » (Livre X, § 597), p. 443.

⁵ « Il ira doc de même de l'auteur tragique, puisque c'est un imitateur » *Ibid.*, p. 444.

⁶ « Un procédé facile, très employé, rapide, te mettra dans le rôle de cet artisan (le peintre, NB.), très rapide même : si tu veux bien prendre un miroir et le promener dans tous les sens, tu auras vite fabriqué le soleil et les objets célestes, tout aussi vite la terre, tout aussi vite toi-même parmi les vivants, et le mobilier, les plantes, cet univers qu'on vient d'évoquer. » *Ibid.*, p. 442.

⁷ « [...] que l'imitateur n'a qu'une connaissance insignifiante des choses qu'il imite, et que l'imitation n'est qu'un badinage indigne des gens sérieux [...].

PLATON, *République*, Traducción de E. Chambry, éd. Les Belles Lettres, 5e édition, París, 1961, (Livre X, § 602), p. 452.

⁸ Terminología de Jean-Marie SCHAEFFER, en su libro *Pourquoi la fiction ? (¿Por qué la ficción?)* Éditions du Seuil, París, 1999. Respecto de la inmersión mimética, ver el capítulo II « Mimesis : imiter, feindre, représenter et connaître » (“Mimesis : imitar, fingir, representar y conocer”), p. 61 – 132.

de la inmersión mimética, embriagado por la emoción de su propia historia. Incluso antes de que se teorice lo que se llamará mucho más tarde con Kant *universalidad subjetiva* o *intersubjetividad*, su propia inmersión en la ficción es el requisito previo para que la inmersión del público se produzca, ya que Homero no es simplemente el poeta, sino también el primer receptor de su obra. Lo que le pasa a él, les pasa a todos. Es ciertamente un lector privilegiado, pero también es, en cierto sentido, como todos los otros. Lo que Homero siente, por encima de todo, es el detonador de los sentimientos que el público experimentará cuando lea sus obras.

Esta es la esencia de la actividad artística: poder pasar insensiblemente de una metáfora a una personificación, de un sentido consciente y voluntario de representación a un sentido inconsciente e involuntario de apropiación. Las tragedias griegas son un buen ejemplo de estos dos modos, que podemos caracterizar como representativo y aprehensivo de la obra. El primer momento está dado por la narración cantada de los coreutas, a través de la cual el público toma consciencia de la trama. En el segundo momento el patetismo de la representación teatral de los acontecimientos va a producir la identificación del público con los personajes.

La inmersión mimética es la causa de una nueva situación estética en las artes. Su aparición en la obra coincide con el pasaje del arte esquemático al representativo, o, por decirlo con la terminología de Hegel, del arte simbólico al arte clásico.

Platón parece no entender lo que sucede con esta nueva expresión fuertemente enraizada en la mimesis. Su comparación entre el trabajo de los artistas y los reflejos de un espejo, citado anteriormente, muestra un malentendido fundamental sobre el proceso creativo. *El espejo en el que el artista refleja el mundo es él mismo; una imitación literal sin la intervención del artista sería impensable*. Incluso cuando se propone imitar fielmente la naturaleza, la transformación, por el mero hecho de existir.

II - LA MÍMESIS EN *EL TIMEO*

Ya en el crepúsculo de su vida, Platón escribe *El Timeo*, diálogo en el que participan los personajes principales de Sócrates, Critias, Hermócrates y Timeo. Platón mismo describe este trabajo como un *mito verosímil sobre el origen del universo*, del hombre y de la sociedad. En la ficción del relato, este diálogo se presenta como una continuación de la *República*:

Sócrates - “Uno, dos, tres, pero nuestro cuarto (comensal, N.T.), mi querido Timeo, ése que estaba en el grupo de mis invitados al banquete de *ayer* y que es parte de los que *hoy* me han convidado a este banquete, ¿dónde está?”⁹ ¹⁰

La alocución de Timeo, – que es, según Critias “[...] el más versado en astronomía y el que ha realizado el mayor trabajo para penetrar la naturaleza del universo”¹¹ –, postula la existencia de un demiurgo hacedor del mundo. Tal como un artesano, este personaje realiza las cosas reales reproduciendo el mundo de las Ideas, eternas e invariables, que preexisten a su trabajo.

“Pero aún debemos preguntarnos acerca del universo, según cuál de los dos tipos de modelos fue hecho por su creador, a partir de lo que permanece idéntico y en el mismo estado o a partir de lo que se convierte. Si nuestro mundo es bello y si su demiurgo es bueno, es obvio que el demiurgo ha fijado su mirada en lo que es eterno; de lo contrario – una hipótesis que ni siquiera se permite evocar – se habría basado en el modelo de lo que se engendra. Es evidente para todos que el demiurgo ha fijado sus ojos en lo que es eterno; porque este mundo es la más bella de todas las cosas que han sido engendradas, y su creador la mejor de las causas. [...] Bajo estas condiciones, nuestro mundo debe ser necesariamente la imagen de algo.”¹²

Nótese aquí la diferencia que el demiurgo guarda con el Dios de las religiones monoteístas, quien crea a partir de la nada, a partir de lo que no existe. El demiurgo por su parte no crea a partir de lo increado, sino que su función es la de establecer un puente entre dos mundos: el de las Ideas y el real. Su trabajo es transcribir, trasponer o copiar las Ideas eternas en las cosas.

9 « Socrate – “Un deux, trois, mais notre quatrième, mon cher Timée, celui qui faisait partie du groupe de ceux que j’avais invités au banquet que j’ai offert hier et qui compte parmi ceux qui aujourd’hui m’ont convié à ce banquet, où est-il ?” »

PLATON – *Timée/Critias*, traducción de Luc Bresson, Flammarion, Paris, 1992 por la traducción francesa, p. 97.

10 Entre los dos banquetes transcurrieron en la realidad unos veinte años aproximadamente.

11 « Critias – “[...] celui d’entre nous qui est le plus versé en astronomie et celui qui a fourni le plus de travail pour pénétrer la nature de l’univers[...]” » PLATON – *Timée/Critias*, op.cit., p. 114.

12 « Mais il faut encore se demander au sujet de l’univers, d’après lequel des deux sortes de modèles son fabriquant l’a réalisé, d’après ce qui reste identique et dans le même état où d’après ce qui devient ? Si notre monde est beau et si son demiurge est bon, il est évident que le demiurge a fixé ses regards sur ce qui est éternel ; autrement – Hypothèse qu’il n’est même pas permis d’évoquer – c’est sur ce qui est engendré. Il est évident pour tout le monde que le demiurge a fixé les yeux sur ce qui est éternel ; ce monde en effet est la plus belle des choses qui ont été engendrées, et son fabriquant, la meilleure de causes [...]. Dans ces conditions, notre monde doit de toute nécessité être l’image de quelque chose. »

PLATON – *Timée/Critias*, op.cit. p.116-117.

“Por lo tanto, cuando un demiurgo hace algo fijando sus ojos en lo que permanece idéntico y tomando un objeto de este tipo como modelo para reproducir su forma y propiedades, todo lo que hace al realizarlo es necesariamente bello; por el contrario, si fija sus ojos en lo que se genera, el resultado no sería bello.”¹³

Aquí vemos la mimesis en acción, pero esta vez Platón la describe en sentido positivo, no como la copia de una copia que él criticaba desde *La República* en los pintores y dramaturgos de su época, sino como el necesario encaje del mundo de las Ideas con el mundo real.

Pero el demiurgo no se limita a realizar la copia de las Ideas eternas sobre un material espacio-temporal. La mediación de su figura es fundamental, porque él va a introducir características y elementos que le son propios en el proceso de mimesis:

“Digamos ahora por qué razón el que constituyó el devenir, es decir nuestro universo, lo constituyó. Era bueno, y en lo que es bueno, no hay celos hacia nadie. Sin celos, deseaba que todas las cosas se parecieran lo más posible a él. Porque el dios deseaba que todas las cosas fueran buenas, y que no hubiera nada imperfecto en la medida de lo posible. Así tomó en sus manos todo lo que era visible - lo que no estaba en reposo, sino que se movía sin concierto y sin orden - y lo llevó del desorden al orden, habiendo considerado que el orden es infinitamente mejor que el desorden.”¹⁴

Queda así puesta de manifiesto la complejidad de la mimesis, donde el demiurgo no sólo transmite, sino que se apropia del material inteligible para realizarlo sobre el sensible, atribuyéndole características de orden estético (lo bello) y moral (lo bueno). Como las Ideas, el material sensible preexiste a la mimesis; está en movimiento, “sin concierto ni orden”.

Al introducir orden en el desorden, el demiurgo realiza un acto de creación que va más allá que el mero calco de las Ideas:

“Habiendo reflexionado él se dio cuenta de que, de las cosas que eran visibles por naturaleza, su obra no podía dar lugar a un todo sin intelecto que fuera más hermoso que un todo provisto de intelecto, y que, por otra parte, era imposible que el intelecto estuviera presente en algo desprovisto de alma. Fue como resultado de sus reflexiones que puso el intelecto en el alma, y el alma en el cuerpo, para construir el universo, a fin de

lograr una obra que era por naturaleza la más bella y la mejor posible. Por lo tanto, de acuerdo con una explicación que sólo es probable, hay que decir que nuestro mundo, que es un ser vivo dotado de un alma dotada de un intelecto, fue en realidad creado como resultado de la decisión reflexiva de un dios.”¹⁵

La propia figura del demiurgo como mediador modifica el proceso a través de la manera como las Ideas se aplican al universo.

Tal vez Platón hubiera podido desarrollar esta idea en lo que concierne la similitud entre la mimesis demiúrgica y la mimesis del artista. Pero para esta última, es su discípulo Aristóteles quien va recuperar la noción de mimesis como proceso de creación.

LA MÍMESIS SEGÚN ARISTÓTELES

Para comprender plenamente lo que Aristóteles entiende por mimesis, debemos desvelar su compleja concepción del arte, que se expone de forma transversal en varias de sus obras. Así, en la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles define el arte en su acepción antigua: como una práctica de “las cosas que pueden ser de otra manera de lo que son”, afirmando así su carácter fundamentalmente contingente.

“Todo arte consiste en producir, ejecutar y combinar los medios de dar existencia a una de las cosas que pueden y no pueden ser; y cuyo principio está en el que hace, y no en la cosa que se hace. Porque no hay arte en las cosas que tienen una existencia necesaria, ni en aquellas cuya existencia es el resultado de las fuerzas de la naturaleza, ya que llevan en sí mismas el principio de su ser”.¹⁶

En consecuencia, lo que la obra afirma o niega no debe ser interpretado como objetivamente válido, ya que se refiere a la expresión subjetiva del creador. Además, si el principio del arte se encuentra en el artista y no en el objeto que produce, se deduce necesariamente que la mimesis no puede ser una mera imitación de un modelo, ya que la relación con el modelo estaría mediada por un proceso de introyección, internalización e identificación del artista en relación con su referencial. Con Aristóteles estamos en presencia de una forma radicalmente diferente de concebir la función del arte, descubriendo un camino que le es propio

13 « Aussi, chaque fois qu'un démiurge fabrique quelque chose en posant les yeux sur ce qui reste identique et en prenant pour modèle un objet de ce genre pour en reproduire la forme et les propriétés, tout ce qu'il réalise en procédant ainsi est nécessairement beau ; au contraire, s'il fixe les yeux sur ce qui est engendré, le résultat ne serait pas beau. » *Ibid.*, p. 116.

14 « Disons maintenant pour quelle raison celui qui a constitué le devenir, c'est-à-dire notre univers, l'a constitué. Il était bon, or, en ce qui est bon, on ne trouve aucune jalousie à l'égard de qui que ce soit. Dépourvu de jalousie, il souhaitait que toutes les choses devinssent le plus possible semblables à lui.[...] Parce que le dieu souhaitait que toutes les choses fussent bonnes, et qu'il n'y eût rien d'imparfait dans la mesure du possible, c'est bien ainsi qu'il prit en main tout ce qu'il y avait de visible – cela n'était point en repos, mais se mouvait sans concert et sans ordre – et qu'il l'amena du désordre à l'ordre, ayant estimé que l'ordre vaut infiniment mieux que le désordre. » PLATON – *Timée/Critias*, op.cit. p. 118.

15 « Ayant réfléchi, il se rendit compte que, de choses par nature visibles, son travail ne pourrait jamais faire sortir un tout dépourvu d'intellect qui fût plus beau qu'un tout pourvu d'intellect et que, par ailleurs, il était impossible que l'intellect soit présent en quelque chose dépourvue d'âme. C'est à la suite de ses réflexions qu'il mit l'intellect dans l'âme, et l'âme dans le corps, pour construire l'univers, de façon à réaliser une œuvre qui fût par nature la plus belle et la meilleure possible. Ainsi donc, conformément à une explication qui n'est que vraisemblable, il faut dire que notre monde, qui est un vivant doué d'une âme pourvue d'un intellect, a, en vérité, été engendré par suite de la décision réfléchie d'un dieu. » *Ibid.*, p.118 -119.

16 « Tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l'existence à quelqu'une des choses qui peuvent être et ne pas être ; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite. Car il n'y a point d'art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l'existence est le résultat des forces de la nature, puisqu'elles ont en elles-mêmes le principe de leur être ». ARISTOTELES, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, trad. M. Thurot, Libro VI, VI (1140 a), Éd. Firmin Didot, Paris, 1824. Obra en línea en <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>.

y que guarda la imitación separándola de todo contenido peyorativo.

“El Estagirita concede al artista la tarea de fundar un orden ontológico diferente, en el que conserva la teleología presente en la naturaleza como un modo de obrar, pero la mimesis deja de *copiar* servilmente los objetos para abocarse a la *creación* de nuevas entidades”.¹⁷

Este campo ontológico específico fue definido por Aristóteles en su *Metafísica* y en su *Ética Nicomáquica*. En esta última nos dice :

“Asumamos que hay cinco estados en los que el alma declara lo que es verdad de forma afirmativa o negativa: arte, ciencia, prudencia [φρονησις], sabiduría y razón intuitiva.”¹⁸

El arte en el sentido antiguo de la palabra es una *techné*, una práctica contingente y productora de emergentes imponderables: “lo que es así, pero podría ser de una manera diferente”. Al mismo tiempo, es una forma de conocimiento a través del ejercicio y de la práctica.

Teniendo en cuenta todo lo que acabamos de decir de la concepción aristotélica del arte, volvamos ahora a su precioso aporte, la mimesis creativa. El problema que enfrentan los comentaristas es que el concepto no está definido en ninguna parte de la *Poética*. Sin embargo, desde la introducción de la *Poética*, la mimesis se presenta como el género en el que se insertan todas las manifestaciones artísticas:

“Nos ocuparemos del arte poético en sí mismo y de sus especies [...]. La poesía épica y trágica, así como la comedia, el arte del poeta ditirámico y, en su mayoría, el de la flauta y la cítara, son, en general, imitaciones. Pero difieren entre sí de tres maneras: o bien imitan por medios diferentes, o bien imitan objetos diferentes, o bien imitan de maneras diferentes, y no de la misma manera”.¹⁹

En su función puramente imitativa, la mimesis participa activamente y de manera congénita en cualquier proceso de aprendizaje:

“La imitación es, en efecto, desde la infancia, una inclinación natural de los seres humanos, que se dife-

rencian de los demás animales por su fuerte tendencia a imitar y a aprender a través de la imitación [...]”²⁰

Lejos de ser comparable a los reflejos de espejo, como relata la metáfora platónica, la mimesis presenta para Aristóteles un grado de generalización que no tiene la simple enumeración de eventos:

“[...] el rol del poeta no es de relatar lo que ha ocurrido realmente sino lo que podría haber ocurrido, lo que puede producirse en conformidad con la verosimilitud o la necesidad. En efecto, la diferencia entre el historiador y el poeta no proviene del hecho de que uno se exprese en verso y el otro en prosa (la obra de Heródoto podría ponerse en verso, y no sería menos historia en verso que en prosa); *sino que proviene del hecho de que uno dice lo que sucedió, el otro dice lo que puede esperarse*. Por eso la poesía es una cosa más filosófica y noble que la historia: la poesía dice más bien lo general, la historia lo particular.”²¹

El arte es universal porque la mimesis sobrepasa el modelo de la realidad, y en la obra hay, aparte del parecido con el modelo, elementos de la personalidad del creador que completan la obra. Y en esos elementos el creador inscribe lo Humano en él, se inscribe y nos inscribe a todos, y para siempre, en el seno de la universalidad.

Así la mimesis aristotélica implica un proceso de introyección e identificación con el modelo. Con esto Aristóteles también afirma la inmersión mimética, a la que atribuye una función positiva. La *catharsis* –término que ha sido adoptado por el psicoanálisis– que la dramaturgia teatral pone de manifiesto, es una beneficiosa purgación de las pasiones, purgación de los sentimientos de miedo, de lástima o de cólera del público, que en la tragedia se identifica empáticamente con el destino de los personajes.

Asumiendo la internalización lograda por el artista y el público, la mimesis aristotélica es una creación que, aunque puede estar inspirada en la realidad, no tiene por qué permanecer fiel a ella, sino que sólo pretende representarla en un contexto plausible. Como indica Aristóteles, en cuanto a la forma de componer una epopeya o una tragedia:

“Lo que es imposible pero probable es preferible a lo que es posible pero no convincente.”²²

En el pensamiento de Aristóteles, lo probable desempeña un papel importante junto con lo verdadero; el cono-

17 María CASTILLO MERLO, «La noción de Mimesis en Aristóteles», en *Cuadernos de Filosofía* n° 51, Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, Buenos Aires, 2008, p. 91.

18 « Admettons que les états par lesquels l'âme énonce ce qui est vrai sous une forme affirmative ou négative sont au nombre de cinq : ce sont l'art, la science, la prudence [φρονησις], la sagesse et la raison intuitive [...] » ARISTOTELES, *Éthique à Nicomaque*, traduction J. Tricot, Libro VI, 3 (1139b), Ediciones Les Échos du Marquis, janvier 1964, p. 132. Obra en línea en <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Éthique-à-Nicomaque.pdf>.

19 « Nous allons traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces [...]. L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière. » ARISTOTELES, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Librairie Générale Française, 1990, (I, 1447), p. 85.

20 « Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation [...] » *Ibid.*, (IV-1448 b), p. 88.

21 « [...] le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. En effet, la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers, et elle ne serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose) ; mais elle vient de ce fait que *l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre*. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. » ARISTOTELES, *Poétique*, op.cit., (IX-1451 b), p. 98.

22 « Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable, à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction. » *Ibid.*, (XXIV-1460 a), p. 126.

cimiento de la *techné* difiere del conocimiento teórico en términos de propósito y de método.

De hecho, en algunas obras como la *Lógica*, la *Metafísica* o la *Historia de los animales*, la teoría y la práctica están fundamentalmente separadas: el objeto, así como el contenido mismo del *logos*, preexisten al sujeto que los estudia. Los *Tópicos*, la *Poética* o la *Retórica*, en cambio, constituyen un conocimiento en el que la teoría y la práctica son inseparables, y en el que el objeto y el contenido de la disciplina se identifican inseparablemente con la práctica del tema. Estas disciplinas dieron lugar a tratados heurísticos en los que los estudiantes del Estagirita aprendieron a escribir una buena tragedia, o a organizar óptimamente los argumentos durante una controversia.

Para Aristóteles, la mimesis funda un dominio heurístico que se encuentra a medio camino entre la realidad y la ficción, ya que el artista expresa las cosas no como son sino como podrían ser, transmutando hechos, situaciones, personajes, comportamientos dentro de su propia expresión.

Que el énfasis ya no se ponga en la representación de lo que es, sino en la representación de lo que podría ser, equivale a extraer definitivamente la mimesis del ámbito de lo objetivo para ponerla del lado de la persona que la practica, con toda su carga de subjetividad ineludible, su experiencia, sus apetitos y sus impulsos. Con Aristóteles, la obra se encuentra a mitad de camino entre el modelo y el artista. Por lo tanto, el valor absoluto del modelo referencial es fuertemente cuestionado, aunque siga siendo la fuente de inspiración de la creación.

Al dar carta de ciudadanía a las ficciones en la creación artística, Aristóteles afirma el arte como una heurística de la realización.

LA MÍMESIS SEGÚN HEGEL

Desde el capítulo primero de su Curso de Estética, Hegel rechaza la mimesis como fundamento del quehacer artístico:

“Desde el punto de vista de la simple imitación, el arte no podrá jamás rivalizar con la naturaleza, y será semejante a un gusano reptando detrás de un elefante.”²³

Un mismo desprecio se trasunta en la citación siguiente, que podría haber pertenecido a Platón:

“En términos generales, el placer de la capacidad de imitación no puede ser sino restringido, y es más adecuado para el hombre el placer de lo que produce con sus propios recursos. En este sentido, la invención de la obra técnica más insignificante tiene un valor superior, y el hombre puede enorgullecerse más de haber inventado el martillo, el clavo, etc., que de poder hacer de mago en la imitación.”²⁴

Como Platón, Hegel entiende la mimesis como la copia fiel del modelo, sin tener en cuenta el trabajo de interiorización del creador. Para él, el arte representa una verdad, gracias a la cual las apariencias ilusorias del mundo se transforman en creaciones del espíritu.

Para Hegel la mimesis se aparta del camino de la verdad, puesto que modelo y obra no se encontrarían en una relación dialéctica, sino en un perpetuo desfasaje:

“Hegel se esfuerza constantemente por sintetizar los dos términos de cualquier dualismo no resuelto. Por ejemplo, la idea es vista como la unidad del sujeto y del objeto: el pensamiento y la realidad son lógicamente lo mismo.

Hegel considera que es imposible llegar a la Verdad a través de un dualismo no resuelto. Cualquier forma de conocimiento que en última instancia no se produzca por una dicotomía resuelta en unidad, no produce un conocimiento genuino. La imitación sería inadmisibles en la estética de Hegel en la medida en que presupone una permanente disyunción del original y la semejanza”.²⁵

23 « Du point de vue de la simple imitation, l'art ne pourra jamais rivaliser avec la nature et se donnera l'allure d'un ver d terre rampant derrière un éléphant. »

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Cours d'esthétique*, trad. Jean-Pierre Lefebvre y Veronika von Schenk, Aubier, 1966 por la traducción francesa, tomo I, p. 62.

24 « De manière générale, ce plaisir que suscite l'habilité imitative ne pourra jamais être que restreint, et il sied mieux à l'homme de prendre plaisir à ce qu'il produit à partir de ses propres ressources. En ce sens, l'invention du plus insignifiant de ouvrages techniques est d'un plus haute valeur, et l'homme peut tirer plus de fierté d'avoir inventé le marteau, le clou, etc. que de pouvoir jouer les prestidigitateurs en matière d'imitation ». HEGEL, *op.cit.*, tomo I, p. 62-63.

25 “Hegel constantly strives to unite the two terms of any unresolved dualism. For example, the Idea is viewed to be the unity of subject and object: thought and reality are logically the same. Hegel regards unresolved dualism as leading to the conclusion that it is impossible to know the truth.

Any form of knowledge that ultimately does not ground a dualism in unity fails to achieve genuine knowledge. Imitation would be inadmissible in Hegel 's aesthetic as far as it presupposes a permanent disjunction of original and likeness.”

Joyce ALANA YATES, *Aristote, Hegel and mimesis*, tesis doctoral, National Library of Canada, 1989, p. 106.

Sin embargo, cuando Hegel analiza la forma clásica, se ve obligado a admitir que la mimesis juega un rol indispensable. En efecto, para que el movimiento dialéctico pueda realizarse produciendo la transformación del arte simbólico al clásico, es menester el proceso a dos vertientes descubierta por Aristóteles: la búsqueda de la semejanza con el modelo natural lleva inscrita la individuación creciente del artista en la gestación. Contra Hegel, podemos afirmar que, dentro del movimiento dialéctico, la mimesis sería la toma de conciencia del espíritu en busca de su realización.

“Donde el artista simbólico se esfuerza por imprimir significado a la forma de la figura o viceversa, el artista clásico modela el significado hasta el punto de transformarlo en una figura, haciendo poco más que liberar las manifestaciones externas ya dadas de su inoportuna escoria.

Pero en esta actividad [...] no se limita a reproducir una forma, ni a reproducir un tipo fijo, sino que al mismo tiempo hace avanzar la producción de las formas en su conjunto”²⁶

En este punto, Hegel converge con Aristóteles atribuyendo a la mimesis un rol creativo.

“El arte griego absorbió la religión griega; el contenido del arte y de la religión eran en gran parte uno y el mismo, y dentro de tal escenario, la mimesis es vista por Hegel como un medio completamente adecuado para revelar la verdad. Al imitar la forma y el acto humano - la vida exterior e interior del hombre - el artista griego fue visto por Hegel como capaz de producir un arte que expresaba plenamente la divinidad y que nunca fue superado.

La referencia de Hegel al artista griego como un imitador que es, sin embargo, creativo, establece un importante precedente. Aquí, Hegel admite que la imitación de un contenido que puede ser caracterizado como ideal antes de que sea dada la forma externa es más que la cuidadosa y laboriosa traducción en términos sensuales de un prototipo o contenido especialmente adecuado. [...]

Sólo en este contexto, Hegel reconoce que la imitación puede caracterizarse por elementos de verdadera y libre creatividad”.²⁷

Recordemos que la dialéctica consiste, según Hegel, en un proceso sistemático por el cual el espíritu llega al Absoluto, desarrollándose en sucesivas etapas, desde lo general y abstracto hasta la particularización concreta. La Verdad constituye la totalidad de estos momentos, que derivan los unos de los otros en un continuo flujo: Tesis, el punto de partida, Antítesis, su negación, y Síntesis, el momento que incluye y sobrepasa a estos dos primeros.

La mimesis por su parte, es un proceso distinto: aquí lo plausible, lo verosímil tiene cabida, puesto que sirve de disparador de la imaginación del creador para realizar su trabajo. Lo que importa no es la verdad, sino es el valor heurístico de los principios en juego: lo imposible es preferible a lo posible sin convicción.

Además, junto con las ficciones, las mentiras plausibles y los absurdos son admitidos:

“Sobre todo, Homero enseñó a los otros la manera de decir mentiras
– es decir, cómo servirse del falso razonamiento”²⁸

“Mismo el absurdo podrá ser aceptado, como por ejemplo los pasajes no racionales de la Odisea, como el desembarco de Ulises, no serían soportables si hubieran sido compuestos por un poeta mediocre; pero aquí, el poeta sabe disimular el absurdo haciendo uso de sus artes y de sus cualidades”.²⁹

CODA

Ambos idealismos, platónico y absoluto, desconocen en la mimesis la diferencia entre inspiración y calco. Un proceso individual de creación se genera cuando el artista se inspira del modelo para gestar su obra. Este proceso no es tenido en cuenta ni por Platón – a pesar de que en el *El Timeo* el demiurgo realiza un trabajo análogo al del artista – ni por Hegel. Respecto de este último, digamos que dialéctica y mimesis corresponden a dos funciones del espíritu bien diferentes. La dialéctica se subordina al principio de razón suficiente preconizado por Schopenhauer, siendo una sucesión de momentos encadenados causalmente donde el espíritu va tomando conciencia de sí. El espíritu absoluto es el resultado de este proceso. Focalizándonos en la estética, podemos decir que, en ningún caso, ella considera la emoción de una obra particular. Los tres momentos del arte, según Hegel, emergen de una observación de conjunto y no de lo que una obra singular es capaz de producirnos.

La mimesis por su parte pertenece al proceso creativo, forma parte del arte y, como éste, se elabora no de una sucesión, sino de una simultaneidad de situaciones y eventos, que dan como resultado un conocimiento simultáneo, no sucesivo, que llamaremos *intuición global de la forma*.

26 « Là où l'artiste symbolique s'efforce d'imprimer à la signification la forme de la figure ou inversement, l'artiste classique modèle la signification jusqu'à la transformer en figure, en ne faisant pour ainsi dire que libérer les manifestations extérieures déjà données de leurs scories inopportunes. Mais dans cette activité [...] il ne fait pas que reproduire une forme, pas plus qu'il n'en reste à un type figé, mais il fait en même temps, pour l'ensemble, progresser la production des formes».

HEGEL, *op.cit.*, tomo II, p. 26.

27 “Greek art absorbed Greek religion; the content of art and of religion were largely one and the same, and within such a setting, mimesis is seen by Hegel to be a completely adequate means of disclosing truth. In imitating the human form and the human deed - the outward and the inward life of man - the Greek artist was seen by Hegel to be capable of producing art that fully expressed divinity and which was never surpassed. Hegel's reference above to the Greek artist as an imitator who is nonetheless creative, sets an important precedent. Here, Hegel is admitting that the imitation of a content that may be characterized as being ideal before it is given external shape is more than the careful and industrious translation into sensuous terms of an especially suitable prototype or content. [...] In this context only, Hegel acknowledges that imitation can be characterized by elements of true and free creativity”.

Joyce ALANA YATES, *op.cit.*, p. 148-149.

28 « Par-dessus tout, Homère a encore appris aux autres la manière de dire de mensonges – c'est-à-dire de manier le raisonnement faux. »

ARISTOTELES, *Poétique*, *op.cit.* (XXIV-1460 a), p. 126.

29 « Même l'absurde pourra être accepté, puisqu'il est clair que les passages non rationnels de l'Odyssée, comme la scène du débarquement d'Ulysse, ne seraient pas supportables s'ils avaient été composés par un mauvais poète ; mais ici, le poète sait dissimuler l'absurde en ayant recours à des assaisonnements et par d'autres qualités. »

Ibid., p. 127

Esta intuición es para el artista una suerte de *Aleph* indescriptible en palabras, donde todo se da al mismo tiempo:

“En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.”³⁰

Esta intuición es una totalidad, entre el artista y su obra, entre la obra y el modelo, entre el artista y el modelo, entre el intérprete y el público, etc. En todos los casos, hay arte cuando, al menos por momentos, *no es posible distinguir adónde comienza uno y adónde termina el otro*.

A la mimesis como arte puede aplicarse esta citación de Coomaraswamy:

“El verdadero arte no entra en competencia con el mundo: se basa en su propia lógica y sus propios criterios, que no pueden ser probados por los estándares de verdad o bondad aplicables a otros campos de actividad.”³¹

En el artículo complementario a éste, intitulado “La mimesis como arte – segunda parte: Heurística” analizaremos las aplicaciones prácticas de la mimesis en relación con la posibilidad de recrear una obra musical a partir de su escucha y de su reconstrucción perceptiva. Esta es una proposición de la Heurística Musical, disciplina de vocación musicológica creada en el Centro de Estudios de las Artes Contemporáneas y el Departamento de Estudios Musicales y de la Danza de la Universidad de Lille III en 2009.

³⁰ Jorge Luis Borges, “El Aleph”, cuento completo de su libro *Ficciones*, in <https://ciudadseva.com/texto/el-aleph/>.

³¹ “True art does not enter into competition with the world: it relies on its own logic and its own criteria, which cannot be tested by standards of truth or goodness applicable in other fields of activity.” Ananda Kentish COOMARASWAMY, *The Transformation of Nature in Art*, Harvard University Press, 1934, p. 25.

REFERENCIAS

- ALANA YATES, JOYCE (1989).** *Aristote, Hegel and mimesis*, tesis doctoral. Montreal: National Library of Canada.
- ARISTÓTELES, (1862).** *Physique*. Traducción al francés de Barthémemy Saint-Hilaire. Recuperado el 17 de abril de 2019 de <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/phys2.htm>.
- , *Éthique à Nicomaque (1964)*. traducción al francés de J. Tricot. París: Ediciones Les Échos du Marquis. Recuperado el 13 de noviembre de 2011 de <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Éthique-à-Nicomaque.pdf>.
- , *Poétique (1990)*. Traducción al francés de Michel Magnien, París: Librairie Générale Française.
- BORGES, JORGE LUIS (1957).** *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé editores.
- CASTILLO MERLO, MARÍA (2008).** La noción de Mímesis en Aristóteles. *Cuadernos de Filosofía n° 51*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- COOMARASWAMY, ANANDA KENTISH (1934).** *The Transformation of Nature in Art*. Londres : Harvard University Press.
- GOMBRICH, ERNST HANS JOSEF (1971).** *L'Art et l'illusion*, traducción al francés de Guy Durand. París: Gallimard.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1966).** *Cours d'esthétique*, traducción al francés de Jean-Pierre Lefebvre y Veronika von Schenk. París: Aubier.
- HEIDEGGER, MARTIN (1962).** L'origine de l'œuvre d'art, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traducción al francés de Wolfgang Brockmeier. París: Gallimard.
- PLATÓN (1995).** *La République*, traducción al francés de Jacques Cazeaux. Paris: Librairie Générale Française.
- , *République (1961)*. Traducción al francés de E. Chambry. París: éd. Les Belles Lettres, 5e édition.
- , *Timée/Critias (1992)*. Traducción al francés de Luc Bresson. París: Flammarion.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (1999).** *Pourquoi la fiction?*. París: Éditions du Seuil.

“Fluir”



Técnica: Linograbado a tres tintas
Impreso sobre papel.
Fabriano 250 grs
Formato: A4

La Mímesis como arte – Segunda parte: Heurística

Ricardo Mandolini

Universidad de Lille

ricardo.mandolini@club-internet.fr



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

ENVIADO: 21-01-25

ACEPTADO: 21-06-19

RESUMEN

El segundo artículo, que como hemos dicho se intitula "La mímesis como arte – Heurística", abandona la exégesis de los textos para presentar las consecuencias prácticas derivadas de la mímesis aristotélica: nos referimos a las ficciones como parte integrante de la realización artística. Previamente es necesario deslindar las ficciones filosóficas (ficciones cuadro) y científicas (ficciones *ad hoc*), de las artísticas (transicionales). Estas últimas permiten establecer realidades intermediarias entre el sujeto creador y la obra que realiza, lo que nos acerca a la teoría psicológica del objeto transicional de Donald Winnicott. Siguiendo su pensamiento, podemos clasificar las ficciones transicionales en no inmersivas, aquellas donde el artista y su realización se encuentran perfectamente delimitados, y ficciones inmersivas, donde el artista, como consecuencia involuntaria de un vector de inmersión que oficia de detonador, se desliza en un mundo de significados superpuestos a la realidad.

El artículo continúa con la presentación de la disciplina Heurística Musical, explicando sus antecedentes y sus objetivos, así como su necesidad de existencia en el entorno de las disciplinas musicológicas.

Una de las proposiciones de la Heurística Musical es la reconstrucción de obras musicales contemporáneas, consecuencia directa de la mímesis de Aristóteles. El artículo culmina con su explicación, proponiendo una metodología que permite articular el trabajo realizado a los análisis semiológicos de las obras.

PALABRAS CLAVE

Heurística Musical – Ficciones – Musicología – Creación Musical.

RESUMO

"The second article, which is entitled "Mimesis as art - Heuristics", abandons the exegesis of texts to present the practical consequences derived from Aristotelian mimesis: we refer to fictions as an integral part of artistic realisation. First of all, it is necessary to distinguish between philosophical fictions (frame fictions) and scientific fictions (*ad hoc* fictions), and artistic fictions (transitional fictions). The latter allow us to establish intermediary realities between the creative subject and the work he creates, which brings us closer to Donald Winnicott's psychological theory of the transitional object. Following his thinking, we can classify transitional fictions into non immersive fictions, where the artist and his realisation are perfectly delimited, and immersive fictions, where the artist, as an involuntary consequence of an immersive vector that acts as a trigger, slips into a world of meanings superimposed on reality.

The article goes on to present the discipline of Musical Heuristics, explaining its background and objectives, as well as its need to exist within the musicological disciplines.

One of the propositions of Musical Heuristics is the reconstruction of contemporary musical works, a direct consequence of Aristotle's mimesis. The article culminates with its explanation, proposing a method that allows us to articulate the work carried out to the semiological analysis of works.

PALAVRAS-CHAVE

Heurísticas Musicais – Ficções – Musicologia – Criação Musical.

ABSTRACT

O segundo artigo, que como já dissemos se intitula "Mimese como arte - Heurística", abandona a exegese dos textos para apresentar as consequências práticas derivadas da mimese aristotélica: referimo-nos às ficções como parte integrante da realização artística. Com antecedência é necessário distinguir as ficções filosóficas (ficções de enquadramento) e as ficções científicas (ficções *ad hoc*) das ficções artísticas (ficções de transição). Esta última permite-nos estabelecer realidades intermediárias entre o sujeito criativo e o trabalho que ele cria, o que nos aproxima da teoria psicológica do objeto transitório de Donald Winnicott. Seguindo o seu pensamento, podemos classificar as ficções transitórias como não inmersivas, aquelas em que o artista e a sua realização são perfeitamente delimitadas, e as ficções inmersivas, em que o artista, como consequência involuntária de um vetor de imersão que atua como gatilho, desliza para um mundo de significados sobrepostos à realidade.

O artigo continua com a apresentação da disciplina de Heurística Musical, explicando os seus antecedentes e objetivos, bem como a sua necessidade de existir no ambiente das disciplinas musicológicas.

Uma das propostas da Heurística Musical é a reconstrução de obras musicais contemporâneas, uma consequência direta da Mimese de Aristóteles. O artigo culmina com a sua explicação, propondo um método que permite articular o trabalho realizado para a análise semiológica das obras.

KEYWORDS

Musical Heuristics – Fictions – Musicology – Musical Creation.

INTRODUCCIÓN

La exégesis realizada en el artículo complementario a éste (“La mimesis como arte – Primera parte: Hermenéutica”), sobre textos de Platón, Aristóteles y Hegel, nos llevó a descartar las nociones de mimesis de los idealismos, platónico y absoluto, por la razón de que ninguno de los dos consideraba el proceso de creación involucrado por la imitación del modelo natural.

El pensamiento luminoso del Estagirita, por su parte, nos ha permitido entrever aspectos de la mimesis que apuntan hacia la realización, hacia la práctica, y que nos desvían del camino meramente especulativo para permitirnos abordar los aspectos heurísticos que esta noción implica. Para ello debemos partir de algunas citas de Aristóteles ya vistas en el artículo anterior: 1) Como claramente lo expresa la *Poética*, por mimesis debemos entender no sólo la acción de imitar, sino también el resultado de esta acción, lo que quiere decir que la obra artística se encuentra directamente involucrada.

“Nos ocuparemos del arte poético en sí mismo y de sus especies [...]. La poesía épica y trágica, así como la comedia, el arte del poeta ditirámico y, en su mayoría, el de la flauta y la cítara, son, en general, imitaciones. Pero difieren entre sí de tres maneras: o bien imitan por medios diferentes, o bien imitan objetos diferentes, o bien imitan de maneras diferentes, y no de la misma manera”.¹

2) La mimesis es entonces una forma de arte, una *techné*, es decir, un conocimiento adquirido *como emergente* a través del proceso de realización. Ese proceso emergente (que, parafraseando a Berkeley, podemos decir que no surge ni del sujeto ni del modelo, sino de la relación entre los dos) es lo que verdaderamente importa, sin consideración del resultado; por eso es que el Estagirita afirma

“Todo arte consiste en producir, ejecutar y combinar los medios de dar existencia a una de las cosas que pueden y no pueden ser; y cuyo principio está en el que hace, y no en la cosa que se hace.”²

La emergencia del proceso se pone de manifiesto en esta citación por el hecho de su natural contingencia: él genera “cosas que pueden y no pueden ser” es decir, que son así pero que podrían ser de otra manera.

Las cosas generadas por el proceso artístico se diferencian de las cosas en cuya gestación el creador no participa:

“Porque no hay arte en las cosas que tienen una existencia necesaria, ni en aquellas cuya existencia es el resultado de las fuerzas de la naturaleza, ya que llevan en sí mismas el principio de su ser”.³

3) Únicamente las cosas “que tienen una existencia necesaria” – es decir, aquellas donde sujeto y objeto se encuentran perfectamente diferenciados y donde el objeto preexiste al sujeto –, son aquellas cuyo conocimiento depende del principio de razón, de la concatenación causal y del valor de verdad de las aserciones que de

1 « Nous allons traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces [...]. L'épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière. »
ARISTOTE, *Poétique*, traducción de Michel Magnien, Librairie Générale Française, 1990, (I, 1447), p. 85.

2 « Tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l'existence à quelqu'une des choses qui peuvent être et ne pas être ; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite. »
ARISTOTE, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, trad. M. Thurot, Libro VI, VI (1140 a), Éd. Firmin Didot, París, 1824. Obra en línea en <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>.

3 « Car il n'y a point d'art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l'existence est le résultat des forces de la nature, puisqu'elles ont en elles-mêmes le principe de leur être ». *Ibid.*

ellas se desprenden. Pero cada vez que el proceso de realización se inmiscuye en el resultado, produciendo así zonas de permeabilidad entre sujeto y objeto, estamos obligados a descartar la pertinencia del valor de verdad o falsedad de lo que se está afirmando, para reemplazarlo por la fuerza de convicción que tiene, para el realizador, lo que afirma. Aristóteles tenía muy clara esta diferencia. Sus tratados sobre sujetos “de existencia necesaria”, o *exotéricos*, como la dialéctica, la historia natural o las ciencias, eran aquéllos destinados a un público exterior al Liceo; en ellos primaba rigurosamente la investigación, la búsqueda de la verdad. Los sujetos llamados *esotéricos* o *acroamáticos*, como la *Poética* o la *Retórica*, estaban por su parte dedicados a la pedagogía de los alumnos del Liceo y se veían completados por las enseñanzas del mismo Aristóteles. Con ellos los estudiantes aprendían a componer sólidamente una tragedia, o a organizar los argumentos para aventajar al contrincante en una discusión. En los dos casos, lo importante era convencer. En el caso del teatro, inducir a la *catarsis* a través de la empatía con los personajes de la obra. Tratándose de retórica, producir la identificación del público con los argumentos expuestos.

La *Poética* y la *Retórica* son tratados eminentemente heurísticos. Con ellos abandonamos el terreno de la Verdad, abriendo paso a los argumentos plausibles, a las convicciones verosímiles y a las ficciones.

“Ahora no sólo hemos viajado a través de la tierra del entendimiento y considerado cuidadosamente cada una de sus partes, sino que también hemos medido y determinado para cada cosa el lugar que ocupa. Este país, sin embargo, es una isla y está encerrado por la propia naturaleza dentro de límites inmutables. Es la tierra de la Verdad, (un nombre fascinante), rodeada por un vasto y tormentoso océano, el asiento mismo de la ilusión, donde muchos bancos de niebla y los témpanos de hielo que pronto se derretirán nos llevan a creer erróneamente en nuevas tierras y, engañando constantemente al exaltado marinerío con vanas esperanzas ante la perspectiva de nuevos descubrimientos, lo enredan en aventuras a las que nunca podrá renunciar, pero que tampoco podrá llevar a cabo.”⁴

EL TÉRMINO “HEURÍSTICA”

Si nos remontamos a su raíz etimológica, el término es una derivación irregular de εὐρίσκω, en griego: “lo encontré”. De ella nos viene también *eureka*. Un supuesto es heurístico no por su valor de verdad sino por el hecho que coadyuva a la concreción de un proyecto. La heurística es el método de imaginación que prepara para la invención y el descubrimiento, asumiendo que todos los argumentos son

buenos si pueden lograr los objetivos propuestos. Desde un punto de vista general, el método propuesto para enmarcar un proceso creativo en curso es heurístico, ya sea en el campo de la filosofía, la ciencia o las artes. Cuando las variables iniciales de ese proyecto no cuentan por su valor individual de verdad, sino, pragmáticamente, por el simple hecho de haber contribuido a su realización, la metodología utilizada es heurística. Esas variables iniciales pueden ser principios demostrados, hipótesis o ficciones. Las hipótesis siempre mantienen una pretensión de verificación experimental, mientras que las ficciones no pueden ser verificadas: son un producto puro de la imaginación, que las elabora como elementos que encajan adecuadamente para explicar la plausibilidad de una teoría. Las ficciones pueden seguir afirmándose como tales, sin menoscabar la validez general de la teoría en la que participan; ellas se aplican en el campo de la filosofía, la ciencia y el arte.

FICCIONES TELEOLÓGICAS DE LA FILOSOFÍA Y LA CIENCIA (FICCIONES- CUADRO)

La ficción encuadra el conocimiento dándole una finalidad, una sistemática, una totalidad donde subsisten casos particulares. Esta “mano fuerte” que la ficción presta al conocimiento se debe a que los elementos de valor de éste (*buen o mal conocimiento*), así como todas las demás consideraciones globales que le conciernen, exceden la posibilidad de sus propias determinaciones:

“[...] el entendimiento que se preocupa simplemente por su uso empírico y no reflexiona sobre las fuentes de su propio conocimiento puede ciertamente tener mucho éxito, pero hay una cosa de la que no es capaz en absoluto, y es determinar por sí mismo los límites de su uso y conocer lo que bien puede residir dentro o fuera de su ámbito. [...] Es incapaz de distinguir si ciertas cuestiones están o no en su horizonte, nunca está seguro de sus pretensiones y de lo que posee, por lo que debe esperar ser llamado al orden con frecuencia y de manera vergonzosa tan pronto como sobrepasa los límites de su dominio (como es inevitable) y deambula entre quimeras e ilusiones.”⁵

En materia de filosofía, las ficciones- cuadro encuentran, a partir de Kant, su dominio específico: ellas constituyen las Ideas de la razón.

« Los conceptos de la razón son, como ya hemos dicho, meras Ideas y no tienen en verdad asidero en ninguna experiencia real, pero no se refieren, sin embargo, a objetos imaginados que al mismo tiempo serían aceptados como posibles. Son pensados sólo de manera problemática, para fundar, en relación con ellos (como ficciones heurísticas), principios regula-

4 “Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes nicht allein durchreist, und jeden Teil davon sorgfältig in Augenschein genommen, sondern es auch durchmessen, um jedem Dinge auf demselben seine Stelle bestimmt. Dieses Land aber ist eine Insel, und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit (ein reizender Name), umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitze des Scheins, wo manche Nebelbank, und manches bald wegschmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit leeren Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann.”
Immanuel KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, (*Crítica de la Razón Pura*) Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1976, p. 287.

5 “[...] daß der bloß mit seinem empirischen Gebräuche beschäftigte Verstand, der über die Quellen seiner eigenen Erkenntnis nicht nachsinnt, zwar sehr gut fortkommen, eines aber gar nicht leisten könne, nämlich, sich selbst die Grenzen seines Gebrauchs zu bestimmen, und zu wissen, was innerhalb der außerhalb seiner ganzen Sphäre liegen mag; denn dazu werden eben die tiefen Untersuchungen erfordert, die wir angestellt haben. Kann er aber nicht unterscheiden, ob gewisse Fragen in seinem Horizonte liegen, oder nicht, so ist er niemals seine Ansprüche und seines Besitzes sicher, sondern darf sich nur auf vielfältige beschämende Zurechtweisungen Rechnung machen, wenn er die Grenzen seines Gebiets (wie es unvermeidlich ist) unaufhörlich überschreitet, und sich in Wahn und Blendwerke verirrt.”
Immanuel KANT, *op.cit.*, p. 289.

dores para el uso sistemático del entendimiento en el campo de la experiencia. Si se quiere, no son más que Ideas cuya posibilidad no es demostrable, y que en consecuencia no pueden situarse, en forma de una hipótesis, a la base de fenómenos reales.»⁶

Ficciones, porque estas ideas no tienen ni pueden tener una confirmación experimental: no renvían a ninguna intuición sensible, a ninguna confirmación experimental. *Heurísticas*, porque sin tener en cuenta su contenido de verdad sirven a la realización del conocimiento sobre el que operan. Liberadas de toda pretensión de comprobación experimental, las Ideas de la Razón se articulan pragmáticamente y determinan direcciones precisas a seguir para la realización práctica del conocimiento.

Resumiendo, digamos las ficciones-cuadro determinan un punto de referencia, una dirección a seguir, un horizonte de espera en el que el conocimiento no actúa directamente, pero sin el cual no puede justificarse su existencia. La cooperación entre la ficción y el conocimiento es la base de un enfoque objetivo en el que se enmarca, entre otras cosas, el desarrollo de todos los proyectos científicos y su metodología.

FICCIONES EXCLUSIVAS DE LA CIENCIA (FICCIONES *AD HOC*)

Las ficciones *ad hoc* se articulan en un proyecto global cuyo resultado es demostrable en los hechos. Son un “mal necesario”, una “verdad provisoria” para la explicación o la demostración de ciertos estados de cosas: por regla general, todo el mundo está de acuerdo en su naturaleza ficticia. La obra de Hans Vaihinger *Die Philosophie des Als Ob (La filosofía del Como Si)* se dedica a explorar las ficciones *ad hoc*, profundamente arraigadas en todos los campos del conocimiento científico.

“Cuando un grano de arena entra bajo su brillante manto, la *Meleagrina margaritifera* lo cubre con una capa de nácar que ella misma produce, transformando el inofensivo grano en una perla deslumbrante. La psique a su vez, cuando es estimulada, utiliza su función lógica para transformar el material sensorial absorbido en perlas brillantes del pensamiento - en un proceso orgánico que le permite adentrarse en los rincones más recónditos y secretos, en las especificaciones más finas.”⁷

6 „Die Vernunftbegriffe sind, wie gesagt, bloÙe Ideen, und haben freilich keinen Gegenstand in irgendeiner Erfahrung, aber bezeichnen darum doch nicht gedichtete und zugleich dabei für möglich angenommene Gegenstände. Sie sind bloÙ problematisch gedacht, um, in Beziehung auf sie (als heuristische Fiktionen), regulative Prinzipien der systematischen Verstandesgebrauchs im Felde der Erfahrung zu gründen. Geht man davon ab, so sind es bloÙe Gedankendinge, deren Möglichkeit nicht erweislich ist, und daher auch nicht der Erklärung wirklicher Erscheinungen durch eine Hypothese zum Grunde gelegt werden können.“ Immanuel KANT, *op.cit.*, p. 703.

7 “Wie die *Meleagrina margaritifera*, wenn unter ihren glänzenden Mantel ein Sandkörnchen gerät, dieses mit der aus ihr selbst produzierten Perlmuttermasse überzieht, um das unscheinbare Korn in eine blendende Perle zu verwandeln, so – nur noch viel feiner – arbeitet die Psyche vermittelt ihrer logischen Funktion, wenn sie gereizt wird, das eingedrungene Empfindungsmaterial zu blitzenden Gedankenperle um, zu Gebilden, in denen der Logiker die aneignende, organisch zweckmäßige logische Funktion bis in ihre geheimsten Wege, bis in ihre feinsten Spezifikationen verfolgt“. Hans VAHINGER, *die Philosophie der Als Ob*, Verlag von Felix Meiner, Leipzig, 1920, p. 9.

Las ficciones *ad hoc* se crean precisamente para dar una explicación convincente a un comportamiento particular de la realidad. Dan lugar a artefactos intelectuales ficticios, aunque plausibles, que se abandonan cuando se encuentra una explicación más adecuada. Citamos aquí dos ficciones *ad hoc* que fueron sustentadas como hipótesis y que han marcado cada una su momento histórico: el *flogisto*⁸ y el *éter luminiscente*.⁹

Resumiendo, podemos afirmar que las ficciones *ad hoc* funcionan siempre como explicaciones que sirven “a propósito” para explicar ciertos comportamientos de la naturaleza que son verificables.

FICCIONES DEL ARTE (FICCIONES TRANSICIONALES)

La ficción transicional es un sentimiento, un estado de ánimo, una transformación de la personalidad que da lugar a un entorno que tiene sus propias reglas, sus propios principios autónomos. Quienes experimentan estas ficciones pierden conciencia de su carácter ficticio, se dejan llevar por la ilusión, sienten su ficción como verdad. No hay ninguna demostración aquí, ya que estas ficciones son algo distinto de la realidad, y existen directamente como superpuestas a ella. La inmersión mimética tan temida por Platón, que hemos explicado en el artículo complementario a éste (“La mimesis como arte - Primera parte: Hermenéutica”), forma parte de este tipo de ficciones, intermedias entre realidad y virtualidad. Las ficciones transicionales presuponen una interacción entre el sujeto y el objeto, introduciendo una permeabilidad necesaria entre los límites de los dos.

El psicólogo Donald Winnicott estudió la evolución de la creatividad en los niños, llamando los objetos de reemplazo de la afectividad entre el bebé y la madre, *objetos transicionales*. Según su teoría, el niño necesita crear espontáneamente un área que no le es ni exterior ni interior, y que le permite ir desarrollando paso a paso su vida afectiva hasta llegar a la edad adulta.

“Esta área intermedia de la experiencia, que no se cuestiona si pertenece a la realidad externa o interna (compartida), constituye la mayor parte de la experiencia del niño pequeño. Subsistirá durante toda la vida, en el modo interno de experimentación que caracteriza las artes, la religión, la vida imaginaria y el trabajo científico creativo.”¹⁰

8 La teoría de la *flogística* debida a J. J. Becher en su libro de 1667 *Educación Física*, y más tarde desarrollada por G. B. Stahl, se aplica para explicar el efecto de la pérdida de materia de un objeto después de su combustión. Todos los materiales inflamables contendrían una sustancia inodora, incolora e imponderable llamada *flogisto*, que se liberaría durante la combustión. Esta sustancia también sería responsable de la oxidación del hierro y la corrosión de los metales. Con el descubrimiento de Lavoisier del oxígeno en el siglo XVIII, esta hipótesis perdió su relevancia y resultó ser una ficción *ad hoc*.

9 El *éter luminiscente* era el supuesto medio de propagación de la luz, razonando de forma similar al agua y el aire para la propagación del sonido. El experimento de Michelson - Morley (1887) tenía como objetivo probar su existencia, pero fracasó rotundamente. De nada sirvieron los esfuerzos de Lorenz y otros matemáticos de su tiempo para mantener esta hipótesis. La teoría de la relatividad especial de Einstein llegó a demostrar, poco tiempo después, su inutilidad.

10 «Cette aire intermédiaire de l'expérience, qui n'est pas mise en question quant à son appartenance à la réalité extérieure ou intérieure

La teoría de Winnicott nos permite distinguir entre a) ficciones no inmersivas, aquellas en las que la referencia juega un papel metafórico o alusivo, pero en las que siempre es posible tener definidos los límites de la realidad y la ficción; y b) ficciones inmersivas, por las que el sujeto se desliza en un mundo virtual de significados que se superpondrán a la realidad, y, si bien puede salir de él en cualquier momento, él siente, sufre, llora, ríe, se comporta y actúa en función del mundo virtual, guardando siempre un fondo difuso de realidad en segundo plano.

Estas dos modalidades no son estables; puede haber pasajes de una a otra, situaciones u objetos que faciliten la inmersión – que llamamos con Jean-Marie Schaeffer “vectores de inmersión”– y otros que devuelvan al sujeto a la realidad de la representación alusiva y metafórica, que por consiguiente deberían llamarse “vectores de emergencia”. Las ficciones inmersivas son la consecuencia de la identificación¹¹, proyección¹² y transferencia¹³ que el sujeto pondrá en marcha de forma espontánea e involuntaria en relación con la situación, la persona o el objeto considerado. En las ficciones no inmersivas, el sentimiento de autocrítica o el análisis de la situación impiden las tendencias fusionales. Los límites entre el sujeto y el objeto se mantienen. La ficción se mediatiza como representación de un representado, como su abstracción o simbolización, y conserva un significado alusivo o metafórico del objeto.

El proceso de individuación que experimentan los niños en sus primeros años constituye la base epistemológica de todos los procesos creativos. Si estamos de acuerdo en que el ego representa la identidad fusional entre el artista y su obra antes de que comience el proceso creativo, y el no-ego representa la separación del artista de su obra en el momento en que la obra está terminada, existe en efecto un campo intermedio entre estos dos estados de ánimo que no es ni la pura realidad externa ni la pura subjetividad, sino los dos niveles fusionados que funcionan juntos.

Como en el caso de los niños, la individuación del artista es un pasaje entre la identidad absoluta y el distanciamiento. Para permitir esta transformación, debe producirse necesariamente una separación entre el ser y sus atributos, es decir, entre el artista y su producción, de modo que se establezca una mediación entre el ser y la creación terminada. Esto se expresa en la simple afirmación: “Soy el creador de esta obra”. Para lograr esta separación entre el creador por un lado y lo que germina en él por otro, los creadores

hacen lo que los niños hacen con sus juegos: implementan la ilusión inconsciente e involuntaria de una escisión en su personalidad. A veces sienten una presencia externa controlando las operaciones que llevarán a cabo el trabajo. A veces también se apropian de técnicas, teorías científicas o filosóficas y buscan objetivar sus propias funciones creativas. Pero estas teorías no pueden encontrar su valor de forma aislada, sin tener en cuenta la reserva indefinible de imágenes, impresiones, sueños, intuiciones, recuerdos, gestos, etc. que también intervienen en el proceso creativo. La interacción de las teorías con los demás elementos que participan en la creación le da al proceso su carácter esencialmente holístico, en el que el resultado es más que la simple adición de los elementos que lo componen. Hay que tener siempre presente que las teorías no se invocan aquí por su valor cognitivo, sino que se movilizan por la fuerza heurística que actúa sobre el artista y le empuja a crear. Es por esta razón que pueden o no ser útiles en relación con la situación particular en la que se aplican, y no por su valor cognitivo real.

La obra terminada da lugar a una contradicción que arroja luz sobre su verdadera naturaleza: por un lado, es la afirmación del compositor, que se ve a sí mismo definido por ella y se legitima como creador en la manifestación objetiva de su oficio. Pero, por otra parte, la obra es la negación del compositor; ya no es una con el compositor, ya no pertenece a su subjetividad, es el patrimonio del mundo, vuela hacia el reino de los hechos consumados donde el compositor, puro acto, puro proceso, no puede seguirla. Además, si esta negación no tuviera lugar, la potencialidad de las obras futuras se vería comprometida, porque el creador permanecería encadenado a esa obra sin poder experimentar con nuevos procesos creativos, nuevas identificaciones posibles. Esta paradoja nos ayuda a comprender que, dentro del campo creativo, el principio de contradicción ya presente en Parménides, según el cual una cosa no puede ser y no ser al mismo tiempo, postulado de cualquier pretensión de verdad en el campo experimental, debe ser descartado porque aquí es inoperante.¹⁴ Las afirmaciones en el campo del arte pueden ser verdaderas y falsas al mismo tiempo; esto explica la urgencia de la heurística como método.

El final del proceso creativo se caracteriza por otra paradoja: precisamente cuando la identificación entre el creador y su obra debe alcanzar su estado óptimo, la pieza está terminada. La división virtual entre el creador y la obra se ha convertido en real. A partir de ahora, son dos entidades autónomas y diferentes.

La apropiación e internalización de los materiales con los que se realizará la obra produce como consecuencia la aparición de una realidad virtual, que, a semejanza de los juegos infantiles, se superpone e interactúa con el mundo exterior.

(partagée), constitue la plus grande partie du vécu du petit enfant. Elle subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif.»

Donald WINNICOTT, *Jeu et réalité*, traducción al francés de Claude Monod et Jean- Bertrand Pontalis, Gallimard, 1975 por la traducción francesa, p. 25.

11 *Identificación*: proceso psicológico por el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo del otro y se transforma, total o parcialmente, según el modelo del otro. La personalidad está constituida y diferenciada por una serie de identificaciones.

12 *Proyección*: en el sentido propiamente psicoanalítico, se trata de una operación por la cual el sujeto expulsa de sí mismo y localiza en el otro, persona o cosa, determinadas cualidades, sentimientos, deseos, incluso “objetos”, que él ignora o rechaza como parte de sí mismo.

13 *Transferencia*: Se refiere, en el psicoanálisis, al proceso por el cual los deseos inconscientes se actualizan en determinados objetos en el marco de un determinado tipo de relación establecida con ellos y eminentemente en el marco de la relación analítica.

14 Ver a ese sujeto Ricardo MANDOLINI, « Music, Musical Semiology, Musicology: Contribution of the Philosophy of Complexity and Musical Heuristics », in *Journal of fine Arts*, Volume 3, Issue 1, 2020, en línea en <https://www.sryahwpublications.com/journal-of-fine-arts/volume-3-issue-1/?fbclid=IwAR24uh-qo2ptfERj7zKla7-Zlf3i9B4no2laKIEZ-So35Ewx1BAakzUlzs8>.

LA HEURÍSTICA MUSICAL, ANTECEDENTES

La enseñanza que iniciamos en 1984 bajo el nombre de Creación Musical en la Universidad de Lille, Francia, puede considerarse el punto de partida de esta disciplina. Su objetivo era proporcionar un complemento al análisis musical, partiendo de la idea de que el conocimiento de la música implica, paralelamente a cualquier enfoque hermenéutico, otro posicionamiento, práctico, pragmático, que añade al primero una experiencia y una motivación indispensables. Sólo así nos parecía posible experimentar la complejidad del fenómeno musical, a medio camino entre un gesto evanescente y una realización acabada. De hecho, la música es el resultado de la interacción entre varios procesos superpuestos –audición interna, composición, interpretación, escritura de la partitura, fabricación de instrumentos, grabación, acústica de salas, etc.– que están todos interrelacionados y que determinan la calidad del resultado. En este contexto, la musicología es un metalenguaje que, otra vez, aplica el principio de razón a un objeto que, por naturaleza, se escapa de él. Así el método de la musicología encadena sucesiones de causa a efecto, cuando la música se caracteriza por emergentes, simultaneidades irreductibles a una interpretación lineal. Sólo en un espacio discursivo y externo a la música misma es posible aislar componentes como temas, motivos, desarrollos. Sólo en el discurso es posible determinar estructuras y formas; la realidad musical, por su parte, permanece indiferente a cualquier interpretación de esta naturaleza y se presenta como un continuo inseparable en partes. Esto señala una diferencia fundamental entre la musicología y la música. Mientras la primera intenta explicar la música como algo ocurrido, la música *realiza lo que ocurre*. Hechos *versus* actos: dos componentes ontológicamente diferentes de nuestro continuo temporal. Tratando de evitar esta discrepancia, Theodor W. Adorno había concebido los *análisis inmanentes*, proponiendo categorías *ad hoc* que se adaptaban a la composición como un guante a la mano. Tal vez sin saberlo, Adorno se enfrentaba a un problema que iba más allá de lo estrictamente musicológico. En efecto, la ineludible debilidad de todo discurso – ya revelada por Platón en su *Séptima Carta* sobre la función objetivante y presuponiendo del lenguaje frente a la realidad que elucida – es que el discurso *oculta la cosa al mismo tiempo que la revela*.¹⁵ Además la palabra, y en particular la palabra escrita, establece esencialidades que no existen en la realidad que describe : por eso para los estoicos la frase “el pasto es verde” debía ser expresada como “el pasto está verdeando”, evitando así de introducir un corte tomográfico y discreto en un proceso continuo y viviente. Lo que decimos se aplica perfectamente a la musicología. Porque con el mismo procedimiento por el cual el análisis musical introduce criterios de inteligibilidad en la música, también la distorsiona privándola de su fluidez natural y viviente. Dado que el análisis, en su esfuerzo de comprender la obra, tiende a reducirla a un muestreo discreto y estático de momentos significativos, nos pareció que existía una necesidad urgente de desarrollar un conocimiento complementario de la música que la aborde como lo que realmente es: un proceso dinámico continuo. A favor de esta postura, hay también otra razón importante: aparte

de las interacciones que ya hemos mencionado anteriormente, la música no sólo está hecha de sonidos y silencios, sino también de todo lo que hay *entre* los sonidos, que ningún análisis puede revelar. Esta última interacción es infinita, inefable e imponderable; sólo la ficción puede explicarla como emergente. Las intersecciones, los entrelazamientos, las transiciones constituyen el verdadero ser de la música, que ningún enfoque discreto y discontinuo nos permite abordar. Pero debemos tener en cuenta que el carácter continuo de la música no se demuestra: se siente como una energía desplegada en múltiples intersecciones y pasajes entre momentos, emergiendo a través de lo que oímos y sentimos, guardando además una interacción con nuestra experiencia personal.

“Para nosotros, el problema de la energía no es definirla como una única fuerza de síntesis que abarque todas las demás, sino más bien sentirla o pensarla como un intervalo, lo que hay entre ellas, que se multiplica en intensidad y se diferencia constantemente. Según la definición griega, la *energeia* es una “fuerza en acción” [...], y en esta definición lo que nos interesa es el intermedio entre la fuerza y la acción, el movimiento, el paso, el atravesar, que hace que su acción esté en vigor.”¹⁶

Al proponer revelar esta energía a través de la práctica artística, la Creación Musical buscó articularse con otras enseñanzas musicológicas. Al principio de la implementación de esta disciplina en la universidad, partimos de la hipótesis de que todos los procesos creativos tomados en conjunto, tanto los de los compositores confirmados como los de los creadores de otras expresiones o los de los estudiantes, tienen algo en común. El hecho de poder poner a los estudiantes en posición de crear –la mayoría de ellos son músicos instrumentales que estudian en los conservatorios– incluso con medios a veces muy simples o rudimentarios, les permitía al mismo tiempo entender y apreciar todo tipo de procesos creativos. De esta manera, a través de su propia motivación, la Creación Musical contribuyó a abrir un camino real para la asimilación de la música. Para lograr este ideal, habíamos implementado varios procedimientos como guías del proceso creativo. Las composiciones de los estudiantes, resultado de la aplicación de esta metodología *sui generis*, fueron interpretadas en conciertos que ellos mismos organizaban al final de cada año académico.

Después de varios años pudimos comprobar que nuestra hipótesis inicial producía consecuencias musicales, musicológicas y estéticas. Desde el punto de vista musical, los estudiantes aprendieron a organizar su creatividad produciendo pequeños ejercicios, escritos en partituras tradicionales o gráficas, para todo tipo de instrumentos y aparatos electroacústicos. Desde el punto de vista musicológico, el conocimiento de las piezas del repertorio contemporáneo se amplió con esta otra visión, que provenía de la experiencia vivida. Entre las propuestas creativas, los estudiantes realizaron reconstrucciones de obras de oído, para sus propios instrumentos o voces. Al final del curso,

15 Para profundizar este tema, ver el artículo de Giorgio AGAMBEN, « La chose même », en su libro *La puissance de la Pensée, essais et conférences*, (*La potencia del pensamiento, ensayos y conferencias*) traducido al francés del italiano por Joël Gayraud et Martin Rueff, ediciones Payot & Rivages, París, 2006 por la edición francesa.

16 Christophe CASAGRANDE, *Approche de la notion d'énergie musicale à travers les œuvres instrumentales de Maurice Ohana*, (*Enfoques de la noción de energía musical a través de las obras de Maurice Ohana*) tesis de doctorado en musicología, Director de investigaciones Jesus Aguila, Université Toulouse le Mirail, 2003, p. 13.

habían aprendido la pieza de referencia de memoria, y lo más importante, la habían incorporado a su propia experiencia, aprendiendo a amarla y a conocerla.

Desde un punto de vista transdisciplinario, el paralelismo que presupone la propuesta entre los procesos creativos, todos ellos combinados, tuvo efectos interactivos, tendiendo puentes entre las diferentes expresiones artísticas (teatro, danza, mimo, cine, entre otras). Al mismo tiempo, esta visión ha permitido prever la ampliación del alcance de la música clásica moderna hacia otros tipos de música (jazz, rock, rap, música tradicional). Otra apertura que merece ser mencionada es la asimilación y posterior utilización de dispositivos técnicos para la realización de piezas mixtas, electrónica en vivo, multimedia, instalaciones sonoras, composición colectiva en Internet, composición interactiva, etc.

La implementación de nuestra hipótesis inicial había dado como resultado esta disciplina: la Creación Musical. En su concepción original, consistía en un cierto número de pedagogías destinadas a producir, estimular y acompañar las creaciones de los alumnos. Estas estrategias para el aprendizaje de la música creativa se aplicaron durante un período de 30 años, en diferentes momentos, respondiendo a la necesidad pragmática de los estudiantes a un momento determinado. Hasta ese momento, no había sido necesario sistematizar los principios que enmarcaban estas estrategias. Pero todo este corpus de propuestas creado *ad hoc* se caracterizaba por un eclecticismo muy rico en resultados, pero sin ninguna armonización de principios. La creación musical carecía de una base epistemológica sólida que pudiera funcionar como una estructura en la cual subsumir las propuestas creativas como casos especiales. Esta base epistemológica es la Heurística Musical.

HEURÍSTICA MUSICAL - ENFOQUES

Esta disciplina funciona como una intersección entre la música, la musicología, la estética musical y la pedagogía creativa. Ella estimula, estudia y modela las diferentes formas de procesos creativos en la música, analizando también las diferentes ficciones transicionales que se activan en estos procesos.¹⁷

Como en todo quehacer artístico, las ficciones de la composición musical están relacionadas con la sensación de cambio en la personalidad de los creadores, a medida que el contorno de su obra se hace más preciso. Por ejemplo, es muy común que los compositores sientan la música que están produciendo como una presencia propia, distinta de ellos mismos. En algún momento del proceso creativo, el compositor puede sentir que la música le impone su propia lógica y le muestra el camino a seguir para su óptima realización: así afirmó Stravinsky, varios lustros después de la creación de *La Consagración de la Primavera*, que había

sido *como un instrumento a través del cual la obra había llegado al mundo*.

“En el gran arte, y es sólo es del gran arte del que estamos hablando aquí, el artista permanece, en relación con la obra, algo indiferente, casi como si fuera un pasaje para el nacimiento de la obra, que se aniquilaría en la creación.”¹⁸

Otro ejemplo de ficción lo da la intuición general de la forma durante el proceso de composición. Muy a menudo, los creadores tienen la impresión de que la pieza ya ha nacido y, en la representación de esta pieza como una realidad, organizan el camino a seguir y las acciones a realizar. De hecho, para muchos de ellos la pieza ya existe, incluso cuando está en su nacimiento.

Recordemos aquí las palabras del compositor Anton Webern :

“Nuestras series - las de Schönberg, las de Berg y la mías - son en su mayor parte el resultado de una idea que se relaciona con una visión total de la obra.”¹⁹

Muchos compositores construyen su propio lenguaje a partir de la confrontación entre los materiales musicales de que disponen y una intuición global de la forma, mediante una identificación progresiva y una selección selectiva de materiales y comportamientos. Su proceso de composición se organiza en forma de pirámide invertida, con un grado de determinación cada vez mayor en relación con la definición de los acontecimientos.

Otros compositores consideran que la composición es un acto involuntario —una ficción inversa a la primera—. Estrictamente hablando, la noción de creación en sí misma se contradice con esta falta de intención. En realidad, *no querer* significaría *querer siempre, pero de forma diferente*.²⁰ Así pues, incluso en la obra más indeterminada (4'33" de John Cage, o *Folio* de Earl Brown, por ejemplo), se debe establecer un mínimo de precisiones y preliminares para que el proyecto sea factible y se reconozca en sus diversas variantes y versiones.

Para componer su obra, el creador tiene una serie de ideas dominantes, que funcionan como puntos fijos alrededor de los cuales se desarrolla la pieza. Estas ideas son principios heurísticos de la creación. En perfecto acuerdo

18 « Dans le grand art, et c'est du grand art seulement qu'il est ici question, l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création. »

Martin HEIDEGGER, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traducción por Wolfgang Brockmeier, Gallimard, 1962 por la traducción francesa, p. 42.

19 « Nos séries — celles de Schönberg, de Berg et les miennes — sont la plupart du temps le résultat d'une idée qui est en relation avec une vision de l'œuvre conçue comme un tout. »

Anton WEBERN, conferencia del ciclo “El camino hacia la composición de doce sonidos” del 26 de Febrero de 1932, publicada en *Chemin vers la nouvelle musique (Camino hacia la nueva música)*, ediciones Jean-Claude Lattès, traducción de Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé, 1980 por la traducción francesa, p. 138-139.

20 Ver a ese respecto

Ricardo MANDOLINI, « L'autre vouloir : contributions critiques pour une meilleure compréhension de l'esthétique de John Cage » (“La otra forma de querer: contribuciones críticas por una mejor comprensión de la estética de John Cage”) in *Revue d'Analyse Musicale* N° 49, Paris, 2003.

17 La cátedra de Heurística Musical ha formado parte de la formación de Master del Departamento de Estudios Musicales y de la Danza, conjuntamente con el Centro de Estudios de las Artes Contemporáneas (CEAC), Facultad de Humanidades, Universidad de Lille, Francia, de 2012 a 2019.

Actualmente la disciplina conforma el plantel curricular de la formación de Master de la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales de la Universidad 3 de Febrero, Argentina.

con lo que Aristóteles dijo sobre el arte en general, su característica fundamental es la contingencia; son así, pero podrían ser de otra manera. En lo que respecta a la música, las ideas generativas varían según el compositor y, dentro de la producción de un mismo compositor, según su madurez y los problemas planteados por sus creaciones. De hecho, lo que los compositores declaran como principios compositivos son, en su mayor parte, ficciones heurísticas que alimentan su convicción. Sirven como puntos de apoyo para la realización de sus obras y están profundamente enraizados en la composición. Esto es válido incluso cuando las teorías invocadas tienen un valor objetivo en los campos de la ciencia o de la filosofía. La única demostración plausible de su valor en relación con el creador es el hecho de que se hayan utilizado concretamente en la composición de alguna de sus piezas.

Ahora estamos en condiciones de abordar una de las propuestas de Heurística Musical donde la mimesis juega un rol preponderante.

LA MÍMESIS CREATIVA: LA RECONSTRUCCIÓN DE OBRAS

Aplicación directa de la mimesis de Aristóteles, entendida como interpretación y creación a partir de un modelo, la Heurística Musical propone la reconstrucción de obras como complemento de los análisis musicológicos. Nacida en fondo de crítica a la semiología musical de Jean-Jacques Nattiez y a la clasificación tripartita de Jean Molino, la experiencia de reconstrucción es una ficción heurística que da lugar a una experiencia musical, instrumental y/o vocal o electroacústica. Se realiza en piezas que no pueden ser descifradas ni armónicamente ni melódicamente.²¹ Conociendo de antemano los rudimentos de una semiología gráfica, los participantes de la experiencia (musicólogos, estudiantes, profesores de música, músicos profesionales) realizan primero la transcripción de la música que escuchan, que surgirá de múltiples audiciones comparativas. La partitura original no debe darse a conocer inmediatamente. Es temporalmente suplantada por una versión grabada.

Después de cada audición, la persona que realiza el experimento (profesor, musicólogo) completa progresivamente el análisis de la obra de referencia. Esto da un renovado y profundo significado a la escucha y a la determinación de sus momentos más destacados.

Una vez hecha la transcripción gráfica, los participantes de la experiencia de reconstrucción se organizan realizando una tabla de doble entrada. En la columna de la derecha escriben los eventos de la obra que han sido identificados, con los símbolos atribuidos, y el momento de aparición respecto de la duración global de la pieza. En la columna de la izquierda se indican las acciones vocales/ instrumentales/ electroacústicas propuestas como reconstrucción auditiva o imitación de las primeras. El profesor ayudará en la realización de la experiencia, proponiendo diversas soluciones de instrumentación adaptadas a las fuentes de sonido disponibles en el grupo. Todas las propuestas de reconstrucción se tocan, y son adoptadas o descartadas por el grupo tomando como criterio el grado de adecuación a

las acciones que imitan. De esta manera, la transcripción auditiva evoluciona hacia una nueva partitura, que tiene en cuenta las imitaciones instrumentales propuestas.

Después de terminar la reconstrucción, el animador del grupo da a conocer la partitura original. Este es el momento de complementar la experiencia a partir de diversos abordajes analíticos; cuantos más sean, más rica será la vivencia de los participantes.

La comparación entre la transcripción auditiva, la partitura de la reconstrucción y la partitura original da por su parte un resultado muy instructivo. Desde el punto de vista musicológico, la ficción heurística de la reconstrucción habrá permitido coordinar el nivel de escucha de la obra con un nuevo proceso de creación, el de los participantes. Así ellos tienen la sensación de apropiarse de la obra, a lo que contribuye la continuidad dinámica y perceptiva de la experiencia. No es de extrañar que al final de la reconstrucción los participantes conozcan de memoria la obra de referencia.

Desde el punto de vista musical, los participantes habrán producido una obra que ciertamente guarda similitudes con el modelo, pero que preserva su independencia como creación.²²

CODA

Conclusión de la observación experimental que se pone de manifiesto con la Heurística Musical es que la música no es un fenómeno singular que se produce en el espacio y el tiempo, sino el resultado de múltiples interacciones simultáneas. De ellas resultan emergentes en parte incalculables en el acto de la realización, por ejemplo: a) La interacción que se produce entre la fuente acústica, el medio de propagación, el lugar donde se realiza la actuación y la psicoacústica de la percepción. b) La interacción entre los compositores, intérpretes, copistas, directores de orquesta, constructores de violines, técnicos de sonido, ingenieros acústicos, el público, los profesores, los estudiantes y cualquier otra persona, elemento, parámetro técnico o factor variable que intervenga en el proceso musical. c) La interacción que se produce entre los distintos períodos históricos y el período actual – por ejemplo, aquella analizada anteriormente con la que se enfrenta el intérprete de la música del Renacimiento, que se pregunta si la reconstrucción histórica es un principio constitutivo, o simplemente ornamental, de la interpretación. d) La interacción que actúa entre varias fuentes geográficamente distantes entre sí - el caso de la interpretación de la música que recompone por medios electroacústicos un espacio homogéneo, con intérpretes en movimiento o en diferentes lugares de la tierra.²³ e) La interacción entre la realidad y la ficción, entre la verdad demostrable y la plausibilidad: como ya se ha dicho,

²² Ver aquí algunos momentos del trabajo de reconstrucción de *Threnody*, de K. Penderecki, realizado en la Casa de Cultura de Londrina, Brasil, en 2010 :

www.youtube.com/watch?v=AaDP3jsHghc

www.youtube.com/watch?v=UMaM_MBDigE

www.youtube.com/watch?v=6kesQ4ldmDc

²³ Recordemos aquí el célebre *Cuarteto de cuerdas para helicóptero* de Karlheinz Stockhausen, estrenado el 26. 06. 1995 para el Festival de Holanda. Cada uno de los músicos del cuarteto se encuentra en un helicóptero diferente, y el espacio acústico es reconstruido por radio.

²¹ El repertorio de piezas contemporáneas de los años 50 y 60, que reúne estos requisitos, se muestra particularmente propicio a la reconstrucción perceptiva.

la ficción puede actuar, en relación con la elaboración de la música, como un horizonte teleológico que determina un proceso de selección creciente de los materiales musicales. O, por el contrario, puede negar explícitamente esta organización teleológica, valiéndose de una voluntad sin determinaciones temporales que circunscribe solamente los límites donde ocurren las acciones. En ambos casos, de la ficción de partida surgen consecuencias reales que se ponen en práctica.

Esta extrema complejidad de la música no puede ser simplificada o explicada en términos de causalidad unitaria. Únicamente en un discurso la música puede ser tratada como fenómeno unitario, convirtiéndose en un objeto metalingüístico y perdiendo su valor de acción, de acontecimiento.

Se hace necesario comprender que esta complejidad, como ya se ha dicho en varias oportunidades, es fundamentalmente holística, es decir, el todo musical es siempre más que la suma de sus partes. Así, el tono, el ritmo, la dinámica, el timbre, el carácter, el tempo, etc., no son parámetros aislados que se suman, sino que su relación constituye interacciones que se fusionan para producir la música que escuchamos. Si queremos preservar la naturaleza fluida y orientada a los eventos de la música, estos parámetros deben ser presentados siempre sin perder de vista que forman un todo. Por las mismas razones, el aprendizaje del solfeo no debe separarse de las obras, y esto se aplica a todas las materias teóricas de la música. Así pues, la armonía, el contrapunto, la fuga, deben enseñarse, como en el caso de la instrumentación y la orquesta, siempre en relación con un ejemplo de música viva y no exclusivamente sobre la base de modelos teóricos.

La complejidad de la música considerada como el efecto de múltiples interacciones puede ser interpretada en los términos de la filosofía de la complejidad de Edgar Morin (*la dialógica, la retroacción/recursión y el principio holográfico*).²⁴

Veamos lo que pasa cuando intentamos analizar o explicar una complejidad reduciéndola:

“La piedra pesa, manifiesta su pesadez. Pero mientras esta pesadez viene a nosotros, la piedra rechaza al mismo tiempo cualquier intrusión en ella. Si tratamos de penetrarla rompiéndola, sus pedazos rotos nunca revelarán algo interno a nuestros ojos. La roca se retira inmediatamente a sus pedazos, a su gravedad sorda y masiva. Si queremos capturar esta gravedad de otra manera, colocando la piedra en una balanza, sólo la transponemos como el cálculo de un peso. Esta determinación de la piedra puede ser muy precisa, pero sigue siendo un número, mientras que, entretanto, la gravedad se nos ha escapado.”²⁵

²⁴ Para profundizar este punto, ver: Ricardo MANDOLINI, “Semiología musical y musicología, aportes de la filosofía de la complejidad” en *Revista Panambí* n° 2, Valparaíso, junio 2016.

²⁵ « La pierre pèse, et manifeste ainsi sa lourdeur. Mais pendant que cette pesanteur vient à nous, elle refuse en même temps toute intrusion en elle. Si nous essayons pourtant d’y pénétrer, en cassant le roc, ses morceaux brisés ne montrent jamais quelque chose d’interne qui se serait ouverte à nos yeux. La pierre s’est aussitôt retirée en ses morceaux, dans la même pesanteur sourde et massive. Si nous tenons de saisir cette pesanteur par un autre moyen, en plaçant la pierre sur une balance, nous ne faisons

Esta cita es reveladora de los problemas de la musicología en general y del análisis musical en particular, que la mimesis ha puesto de manifiesto. Con el análisis, como ya hemos dicho, continuamos utilizando el principio de razón suficiente, que, como afirma Schopenhauer, no funciona para el arte como tal. “Analizar” es sinónimo de “poner en razón” de “razonar”; es explicar las cosas sobre la base de representaciones obtenidas mediante la disección de la pieza en partes, en elementos constitutivos. Esto es posible sobre la base de un soporte material que puede utilizarse como referencia para todo tipo de manipulación. Pero como la música es la continuidad de una serie de movimientos coordinados que interactúan –especialmente los que producen las vibraciones sonoras que estamos escuchando– nada nos permite considerar como música el material aislado, congelado en el papel, extraído del movimiento que le da a luz. La Heurística Musical intenta llenar el vacío que se produce por la inexistencia de una disciplina que intente asir la música desde la música misma. No es su propósito entrar en conflicto, sino complementar los análisis semiológicos y musicológicos. Este es el sentido de proponer la mimesis creativa de la reconstrucción de obras. Se trata de una colaboración indispensable con los análisis de la musicología, que permite dos aprehensiones paralelas, irreductiblemente diferentes pero totalmente complementarias, de lo musical: por una parte, la música como experiencia vivida, realizada, completada; por la otra, la música como acto que se realiza en este momento, como *work in progress*. Para la visión musicológica tradicional, es posible disociar el análisis del sentimiento que la obra produce en nosotros. Esta mediación está en el origen de las nociones conexas de reflexión, observación y análisis. Para la Heurística Musical, la separación entre el análisis de la obra y el sentimiento es solamente teórica: ambos se encuentran en una interacción indisociable.

entrar la pesanteur que dans le calcul d’un poids. Cette détermination de la pierre peut être très exacte, mais elle reste un chiffre, et la pesanteur nous a échappé. »

Martin HEIDEGGER, « L’origine de l’œuvre d’art », *art. cit.*, p. 50.

CONCLUSIÓN

Partiendo de la mimesis, el legado de Aristóteles nos ha permitido construir, a través de la mimesis, un pasaje entre la hermenéutica y la heurística; para ello hemos transmutado la interpretación crítica de los textos en fundamento epistemológico de la realización. Siguiendo los pasos del Estagirita nos fue posible constituir la disciplina Heurística Musical, que se inspira en el espíritu de la *Poética* y que sirve para recordarnos que la música es una complejidad infinita de emergentes simultáneos. Creemos haber alcanzado con esta disciplina un ideal de unidad, absolutamente imprescindible en arte, por el cual el conocimiento teórico no es más que una preparación a la acción, a la realización de los principios enunciados como hipótesis.

Pueda nuestra contribución servir a comprender al artista y al arte en su sentido más profundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, GIORGIO (2006).** La chose même, *La puissance de la Pensée*, traducción al francés de Joël Gayraud et Martin Rueff. París: ediciones Payot & Rivages.
- ARISTÓTELES (1990).** *Poétique*, traducción al francés de Michel Magnien. París: Librairie Générale Française.
- , *Éthique à Nicomaque (1964)*. traducción al francés de J. Tricot. París: Ediciones Les Échos du Marquis. Recuperado el 13 de noviembre de 2011 de <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Éthique-à-Nicomaque.pdf>.
- CASAGRANDE, CHRISTOPHE (2003).** *Approche de la notion d'énergie musicale à travers les œuvres instrumentales de Maurice Ohana*, tesis doctoral. Toulouse: Université Toulouse le Mirail.
- HEIDEGGER, MARTIN (1962).** L'origine de l'œuvre d'art. *Chemins qui ne mènent nulle part*, traducción al francés de Wolfgang Brockmeier. París: Gallimard.
- KANT, IMMANUEL (1971).** *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburgo: Felix Meiner Verlag.
- MANDOLINI, RICARDO (2003).** L'autre vouloir : contributions critiques pour une meilleure compréhension de l'esthétique de John Cage, en *Revue d'Analyse Musicale* n° 49. París: Société Française d'Analyse Musicale.
- (2016) "Semiología musical y musicología, aportes de la filosofía de la complejidad" en *Revista Panambí* n° 2. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- (2020) « Music, Musical Semiology, Musicology: Contribution of the Philosophy of Complexity and Musical Heuristics », en *Journal of fine Arts*, Volume 3, Issue I. Recuperado el 17. 01.2021 de https://www.sryahwpublications.com/journal-of-fine-arts/volume-3-issue-1/?fbclid=IwAR24uh-qo2ptFERI7zKla7-Zlf3i9B4no2laKIEZ_So35Ewx1BAakzUlzs8.
- VAHINGER, HANS (1920).** *Die Philosophie der Als Ob*. Leipzig: Hamburgo.
- WEBERN, ANTON (1980).** El camino hacia la composición de doce sonidos, *Chemin vers la nouvelle musique*, traducción de Anne Servant, Didier Alluard et Cyril Huvé. París: éditions Jean-Claude Lattès.
- WINNICOTT, DONALD (1975).** *Jeu et réalité*, traducción al francés de Claude Monod et Jean-Bertrand Pontalis. París: Gallimard.

“La Primavera”



Técnica: Linograbado a cuatro tintas
Impreso sobre papel.
Fabriano 250 grs
Formato: A4

El grupo teatral rionegrino IVAD durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)

Agustín Leandro Schmeisser

Universidad Nacional de Río Negro
agus.schm@gmail.com



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 20-11-13
ACEPTADO: 21-18-05

RESUMEN

El presente trabajo trata sobre uno de los primeros grupos teatrales de la ciudad de San Carlos de Bariloche (IVAD), específicamente en los años que comprendieron la última dictadura militar ocurrida en Argentina (1976-1983). Teniendo en cuenta las características de este período histórico, nos proponemos analizar algunas de las diferentes significaciones que adquirió dicho grupo en este contexto sociopolítico, para así comprender el funcionamiento de esta agrupación como un hecho de resistencia a la dictadura, y un fenómeno político dentro de este período.

PALABRAS CLAVE

teatro – IVAD – dictadura – resistencia – política.

RESUMO

Este trabalho trata de um dos primeiros grupos de teatro da cidade de San Carlos de Bariloche (IVAD), especificamente nos anos que incluíram a última ditadura militar na Argentina (1976-1983). Tendo em conta as características deste período histórico, propomos-nos a analisar alguns dos diferentes sentidos que este grupo adquiriu neste contexto sociopolítico, a fim de compreender o funcionamento deste grupo como um facto de resistência à ditadura, e um fenómeno político dentro deste período.

PALAVRAS-CHAVE

teatro - IVAD - ditadura - resistência - política.

ABSTRACT

This work refers to one of the first theatre groups in the city of San Carlos de Bariloche (IVAD), specifically in the years that included the last military dictatorship in Argentina (1976-1983). Taking into account the characteristics of this historical period, we propose to analyze some of the different meanings that this group acquired in this socio-political context, in order to understand the operation of this group as a fact of resistance to the dictatorship, and a political phenomenon within this period.

KEYWORDS

theatre - IVAD - dictatorship - resistance - politics.

INTRODUCCIÓN

El Instituto Vuriloche de Arte Dramático –más conocido por sus siglas como IVAD– fue uno de los primeros y más importantes grupos de teatro de la ciudad argentina de San Carlos de Bariloche. Más precisamente, éste fue el segundo elenco teatral de la ciudad, contando como único antecedente con un grupo llamado La Barca, que funcionó por un espacio de aproximadamente dos años durante la década del 40, y del cual hay registros casi nulos (Nudler, 2015). El IVAD fue fundado el 15 de octubre de 1956 en el contexto de la incipiente provincialización de Río Negro tras la promulgación de la ley N° 14.408 en junio de 1955, que transformó a los territorios nacionales en provincias durante el gobierno de facto de Eduardo Lonardi, que había derrocado al entonces presidente Juan Domingo Perón, dando así inicio a la autodenominada Revolución Libertadora en Argentina. Fue el 26 de diciembre de 1956 cuando el IVAD llevó a cabo su primera representación teatral: una ilustración escénica de una conferencia de Emilio Stevanovich, con motivo de cumplirse 20 años del fusilamiento de Federico García Lorca (Nudler y Porcel de Peralta, 2014).

El grupo teatral fue creado originalmente por tres personas: Ángel Luis Aguirre, Aníbal Zucal y Miguel Ángel Cornaglia, quienes habían migrado a Bariloche desde Córdoba y Mar del Plata. Los dos primeros tenían formación teatral previa. Aguirre, formado en teatro en Córdoba, fue quien le dio la impronta inicial al grupo como director de las primeras obras, montadas con el sistema de teatro circular. Zucal, por su parte, se ocupaba principalmente de la iluminación y el sonido. En cambio, Cornaglia era un hombre proveniente del campo de Letras, sin formación teatral específica (Nudler, 2015). Es llamativo que hayan elegido el uso de la palabra Vuriloche en la sigla del grupo –en vez de Bariloche–, seguramente con la intención de recuperar de algún modo el nombre con el que se denominaban a los antiguos habitantes indígenas del sector oriental de la Cordillera de los Andes, puesto que *Vuriloche* significa “gente del otro lado” en idioma mapuzungún.

Este grupo funcionó prácticamente a lo largo de toda su historia en la Biblioteca Sarmiento, un espacio emblemático de Bariloche perteneciente a la Asociación Civil del mismo nombre (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Montó aproximadamente setenta producciones teatrales diferentes, algunas de las cuales fueron reposiciones de obras previamente representadas por este elenco. Además, realizó en forma aislada algunas funciones en ciudades como Buenos Aires, Viedma y Esquel (2014).



Imagen de la escenificación de la conferencia “Federico García Lorca, veinte años después”, llevada a cabo en el salón de actos de la Biblioteca Sarmiento. Archivo personal de Luis Caram

El IVAD puede sin duda ser considerado el conjunto teatral más importante de Bariloche y el de mayor productividad artística de la zona andino-patagónica por su larga permanencia en el tiempo –funcionando de manera ininterrumpida por más de tres décadas hasta fines de los 80 (Nudler y Porcel de Peralta, 2014) y luego de manera más esporádica hasta su disolución (véase Nudler, 2015)–, por la gran cantidad de personas que lo integraron a lo largo de su historia (cerca de doscientas personas entre actores, técnicos, asistentes o allegados), y fundamentalmente por el destacado papel que cumplió en la vida social y cultural de la ciudad. Recientemente, en reconocimiento a su trabajo y aporte al patrimonio cultural local, el 17 de noviembre de 2016 el Concejo Municipal le realizó un homenaje al IVAD y lo declaró Expresión y Manifestación Intangible de la ciudad de San Carlos de Bariloche, al cumplirse 60 años desde su fecha de fundación.

EL IVAD ENTRE 1976-1983

Es destacable el hecho de que el IVAD “se mantuvo a través de muy diversos períodos históricos del país, y lo hizo albergando en su seno a personas pertenecientes a casi todo el espectro ideológico” (Nudler y Porcel de Peralta, 2014: 389), no siendo nunca un objetivo del grupo la denuncia social ni la explicitación de un posicionamiento político. A partir de estas ideas, nos focalizamos en el funcionamiento de este elenco teatral durante el período correspondiente a la última dictadura militar ocurrida en Argentina (1976 a 1983), autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, recordada como la dictadura más atroz y cruenta en la historia nacional.¹

Las investigaciones realizadas por Marina Franco (2012) hacen una revisión acerca de las continuidades represivas de los años precedentes al golpe de Estado de 1976. Al respecto, la autora problematiza los años comprendidos en el régimen democrático entre 1973 y 1976, analizando las diversas prácticas y discursos “antisubversivos” sobre los que se fue gestando la violencia y la represión característica de la última dictadura. Del mismo modo que lo planteado por Franco, debemos mencionar los trabajos realizados por Pablo Scatizza, que ubican temporalmente el inicio de las prácticas represivas en los años previos a la instauración del gobierno militar en 1976, puntualizando su estudio en la Norpatagonia argentina, una región que pese a encontrarse lejos de las zonas consideradas “calientes”, fueron consideradas por las Fuerzas Armadas como un posible foco de subversión, por lo que la violencia y la represión se extendieron también hasta esta zona geográfica. Teniendo en cuenta que el grupo teatral que estudiamos funcionaba desde hacía dos décadas antes del establecimiento del último régimen militar, resulta relevante destacar estas investigaciones que exponen la violencia política que se venía gestando desde los años previos al golpe de 1976.

Entre las investigaciones históricas que se centran en el estudio de Bariloche en este período histórico podemos mencionar el documental *Juan, como si nada hubiera sucedido*, dirigido por Carlos Echeverría (1987) y protagonizado por Esteban Buch, el cual trata sobre la desaparición forzada, tortura y posterior asesinato de Juan Marcos Herman en 1977 –el caso más conocido hasta el momento, si bien recientemente se reveló información acerca de otras personas desaparecidas en dictadura y del funcionamiento de centros clandestinos de detención en la ciudad–. Cabe mencionar además el hecho de que la ciudad de Bariloche se caracterizó por la inmigración de europeos –muchos de ellos alemanes– durante las primeras décadas del siglo XX. Al instalarse la dictadura, ésta tuvo un muy buen recibimiento por parte de la comunidad alemana radicada en esta ciudad rionegrina, tal como puede verse en un fragmento de la película-documental *Pacto de silencio*, dirigida también por Echeverría (2006), en la que se despliega una investigación acerca del encubrimiento y protección de

1 En una futura investigación las variables de estudio se pueden contrastar con otros autores que han transitado sobre el tema, como Lorena Verzero, Malena La Rocca, Ana María Vidal, Ramiro Manduca, entre otros. Sin embargo, ninguno de ellos ha indagado en las específicas condiciones de producción artístico-teatral de la Patagonia. Entonces, para evitar reduccionismos teóricos y descontextualizaciones geoculturales, los mencionamos como referentes de las condiciones del teatro en dictadura en otras territorialidades del país

criminales de guerra nazis en San Carlos de Bariloche, centrándose en el caso de Erich Priebke.

A pesar de que los años que comprendió la última dictadura cívico-militar argentina se caracterizaron por el terrorismo de Estado y la violación de los derechos humanos, además de la constante intervención del campo de poder sobre el campo intelectual (Mogliani, 2001), el teatro argentino –especialmente el de la capital– pudo subsistir para así desarrollarse y enriquecerse en medio de este contexto político. De igual manera, para el IVAD éste fue un tiempo de gran auge y productividad en su historia.

Tal como lo manifestaron algunos miembros del IVAD que pudimos entrevistar, el grupo operó para ellos como un refugio, un lugar de protección durante esos años, de manera similar a lo sucedido en otros elencos teatrales del país. No obstante, esta protección que daba el IVAD adquirió sentidos muy distintos para cada uno de sus integrantes (2014). Así, este grupo barilocheño configuró un espacio en el cual sus miembros podían reunirse y compartir la pasión por una actividad artística durante la elaboración de diversas producciones teatrales y su consecuente muestra al público en el salón de actos de la Biblioteca Sarmiento de Bariloche.

Siguiendo lo expresado por algunos integrantes del grupo, la participación en este elenco también fue una forma de atravesar este período oscuro que significó la dictadura, en el sentido de que los ayudó a poder separarse, aunque sea por momentos, de todas las situaciones que se vivían a nivel nacional. A su vez, esta pertenencia al IVAD les permitía a sus miembros poder encontrarse y tener una cierta libertad para conversar e intercambiar opiniones sobre algunos temas durante el trabajo de preparación de obras, lo cual estaba prohibido en líneas generales durante la dictadura. En un contexto donde nadie podía revelar su opinión acerca del gobierno ni de la política, este relativo permiso para hablar con otros se veía limitado también al sólo poder realizarse con aquellas personas con las que se infería que tenían una ideología o pensamiento similar, según lo manifestado en algunos testimonios.

ENTRE LA CENSURA Y EL SILENCIO

Si hablamos de teatro durante la dictadura, es natural pensar que en un gobierno de facto como lo fue el último régimen militar, el campo de poder haya querido ejercer su control y dominación sobre el campo cultural-artístico a través de prácticas diversas. “La censura –por lo general encubierta– fue una de las estrategias fundamentales de intervención utilizada por la política cultural gubernamental, aunque esta operaba sobre el teatro con menos fuerza que sobre otros medios de difusión masiva” (Mogliani, 2001: 83) como el cine, la televisión, la radio y aún la música (Proaño Gómez, 2002), posiblemente debido a que lo juzgaron insignificante, viendo “un peligro más grande en otros sectores de la vida literaria, sobre todo la narrativa” (Kohut, 1990: 214). Respecto de la censura cultural propia de estos años, el trabajo de Andrés Avellaneda (1986) sitúa el comienzo de estas prácticas de control de la cultura ya en la década del 60, las cuales fueron continuadas y sistematizadas en el esquema represivo de la última dictadura militar. En este sentido, los estudios de Julia Risler (2018) ahondan en la utilización de diversas estrategias psicológicas presentes en los principales medios de comunicación con las que se fue construyendo el consenso social necesario para la instalación de los sucesivos gobiernos militares desde 1955.

Pese a la relativa tolerancia que tenía el régimen militar para con el teatro y la cierta libertad que se vivía en el elenco barilocheño estudiado, no podemos omitir la existencia de ciertos intentos de censura o control que sufrió este grupo durante la dictadura, aunque muy menores si se comparan con la mayoría de los otros grupos de teatro independiente del país. Esto último tal vez se debió a cierta posición y reconocimiento que tenían varios miembros del IVAD dentro de la sociedad barilocheña (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Como ejemplo de esta relativa libertad y casi inexistencia de censura que tenía el IVAD, uno de los integrantes entrevistados expresó que, durante la década del 70 en Río Gallegos, ciudad donde había desarrollado previamente su actividad teatral antes de ingresar al grupo, para hacer una obra de teatro primero tenían que presentar ante el Obispado el texto que querían trabajar para que se los autorizara a realizar la puesta en escena, algo que no ocurría en Bariloche con el elenco patagónico que estudiamos.

Es importante mencionar que, durante la última dictadura, en Bariloche la producción intelectual no cesó, sino que se mantuvo el aparato visible de la cultura. “Academias e instituciones continuaron funcionando e incluso en algunos casos, cuando no se ignoraba que integraban la oposición cultural y política a los proyectos del régimen, continuaron con su producción” (Kohlstedt, 2010: 68). Estos proyectos culturales coincidieron con la emergencia y el desarrollo de la resistencia política. Sin embargo, ante la falta de apoyo oficial podemos decir que en Bariloche, al igual a lo sucedido en el resto de la Argentina, “la cultura y las artes se desarrollaron con el apoyo de la iniciativa privada” (p. 69), como fue el caso del IVAD, que, como ya dijimos, funcionaba dentro del espacio perteneciente a la Asociación Civil sin fines de lucro de la Biblioteca Sarmiento, y se autosolventaba con lo recaudado en la taquilla, y con la ayuda de sus propios integrantes y otros vecinos en diversas cuestiones como la adquisición de mueblería y materiales

para construir escenografías, peinados a cambio de publicidad, entre otras.

Las obras teatrales realizadas por el IVAD entre 1976 y 1983 fueron: *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder, en 1976; *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams, *Un mozo de chez Véry*, de Eugène Labiche, y *El pedido de mano*, de Antón Chejov, en 1977; *El amor de los cuatro coroneles*, de Peter Alexander Ustinov, en 1978; *Saverio, el cruel*, de Roberto Arlt, y *La fiaca*, de Ricardo Talesnik, en 1979; *¿A qué jugamos?*, de Carlos Gorostiza en 1980; *Arsénico y encaje antiguo*, de Joseph Kesselring, y *La nona*, de Roberto Cossa, en 1981; *Querido mentiroso*, de Jerome Kilty, *El caso cien y Gris de ausencia*, de Roberto Cossa, *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza, y *Alfonso y la máquina de hacer sonidos*, de Irene Rotemberg, en 1982; *Mateo*, de Armando Discépolo, *Jaque a la reina*, de Alberto Peyrou y Diego Santillán, y *Crónica de un secuestro*, de Mario Diamant, en 1983 (Nudler y Porcel de Peralta, 2014).

Dentro del recorte de la historia nacional seleccionado, Nudler y Porcel de Peralta (2015) señalan un importante cambio en la historia del IVAD: a partir del ingreso del actor Julio Benítez al grupo en el año 1980, el elenco comenzó a montar una mayor cantidad de obras de teatro argentino —algunas de ellas del ciclo Teatro Abierto— (Nudler y Porcel de Peralta, 2015; Nudler, 2016), a diferencia de la tradición anterior de llevar a escena principalmente obras extranjeras clásicas. Hasta el año 1976, el IVAD había realizado 43 obras, de las cuales 33 eran de autores extranjeros, mientras que 10 eran argentinas; en tanto que entre 1976 y 1983 podemos observar una mayor proporción de autores nacionales: de las 18 obras representadas 11 obras eran argentinas frente a 7 de origen extranjero. Entonces, apelando a algunas nociones que Raymond Williams (2000) propone en su análisis cultural podemos afirmar que los aspectos selectivos que operaron para este viraje en el repertorio pueden haberse dado por la necesidad de manifestarse a través del teatro acerca de lo que ocurría en Argentina, mediante la puesta en escena de piezas teatrales que tuvieran cierta relación con la realidad nacional, algo que coincidió con la incipiente apertura a la dictadura que comenzaba a haber desde el 80 —al principio leve, pero más marcada luego de la Guerra de Malvinas—.

Regresando a los intentos de control que sufrió el IVAD, no podemos afirmar la existencia de censura en el sentido más esencial de la palabra, sino que, como sugieren algunos relatos subjetivos, en los que no se recuerdan mayormente episodios de censura y en general hay coincidencia en describir al grupo como “un espacio de libertad”, lo que seguramente operaba era una autocensura (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Por lo expuesto previamente, denominaremos a estos ciertos intentos de censura o control por parte de los militares como *microcensuras*. A partir de estos testimonios también pudimos observar entonces que, al instalarse la dictadura con sus prácticas de vigilancia y control sobre la vida cultural del país, había autores y obras que de antemano estaban prohibidos, y temas sobre los cuales no se podía hablar, por lo que podemos afirmar que ya había una censura inicial en la selección de la obra a trabajar, la cual generalmente era propuesta por el director encargado de cada montaje.

Uno de los únicos episodios del que tenemos conocimiento de estas *microcensuras* fue relatado por uno de los directores del grupo, quien contó que en determinado momento las autoridades militares locales lo citaron ante una comisión para explicar por qué el IVAD estaba montando tantas obras que incluían a personajes militares (refiriéndose puntualmente a *Saverio, el cruel*, de Roberto Arlt, y *El amor de los cuatro coroneles*, de Peter Ustinov). Este director se vio obligado a llevar los libretos y explicar el sentido de las obras ante esta comisión, lo cual hizo que pudieran continuar con las funciones sin mayores problemas (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Por otra parte, en *Saverio el cruel* a su vez existió una autocensura que conocimos por medio de entrevistas a algunos miembros del elenco. A uno de los actores se le había ofrecido interpretar el personaje de Irving Essel, que aparece en la escena III del segundo acto y se muestra como el representante de una empresa interesada en venderle armamento a Saverio, protagonista de la obra. Sin embargo, por el temor que le generó encarnar dicho rol en el contexto político que transcurría, finalmente este actor decidió no participar de ese montaje.



Fotografía de la puesta de *El amor de los cuatro coroneles* (1978). Archivo personal de Luis Caram.



Fotografía de la puesta de *Saverio, el cruel* (1979). Archivo personal de Luis Caram.

Si partimos de estos intentos de acallar cualquier mensaje crítico o que pudiera interpretarse como contrario a la ideología impuesta desde el poder militar, encarnada principalmente en la censura característica de los años de la última dictadura cívico-militar argentina, podemos pensar qué significados adquirió la idea del silencio durante esos años. Para lograr su cometido de conformar un “proceso que reorganizara la Nación” y de esa forma “salvar a la Patria” de la “subversión del orden establecido”, el poder militar “no aceptaba la posibilidad de la existencia del disenso y del pensamiento crítico, al punto tal que aquellos que lo ejercían eran catalogados como ‘enemigos’ y debían ser silenciados” (Mogliani, 2001: 82).

Además de estas intervenciones del campo de poder sobre los medios de comunicación mediante prácticas de censura y silenciamiento que evitaran el develamiento del horror que se vivía durante esos años, podemos notar a su vez cómo ese mismo poder intentaba llenar este silencio impuesto, este “vacío de sonido”, con otros “sonidos”. El caso más ilustrativo de esta situación se puede ver en la celebración del Mundial de Fútbol de 1978 en Argentina, la cual fue utilizada en un “significativo golpe de propaganda, a fin de presentar el Campeonato como una gran fiesta popular, esgrimida para inflamar el fervor nacional aprovechando la victoria del seleccionado argentino y ocultar las aterradoras violaciones a los derechos humanos que se venían realizando” (Kohlstedt, 2010: 69). Esta ceremonia “fue utilizada como una colosal operación de búsqueda de consenso y legitimidad, consenso social que se había perdido con bastante rapidez, en forma similar como había ocurrido en el pasado con la mayoría de los regímenes militares argentinos” (p. 69).

Si trasladamos estas ideas que expusimos a lo ocurrido puntualmente en Bariloche con el IVAD, podemos pensar qué significaciones adquirió el silencio para este grupo teatral durante la dictadura. Al hablar del silencio, nos referimos a esta noción en una doble acepción: por un lado, al silencio impuesto por el poder de las fuerzas militares al prohibir terminantemente hablar de política; y por otro lado, al silencio percibido por los integrantes del grupo al concurrir a un espacio con cierto grado de “asepsia” de ideas y opiniones que llevaran a pensar y a reflexionar de manera directa acerca de la situación que se vivía durante la dictadura, lo que suponía un respiro dentro del difícil período que se atravesaba.

Es entonces a partir de estos significados que tuvo el silencio para el IVAD que podríamos explicar cómo fue posible la convivencia dentro del grupo durante la última dictadura, a pesar de las marcadas diferencias político-ideológicas que existían entre sus miembros. “En un contexto donde nadie sabía muy bien quien era un ‘pecador’, el silencio se suponía debía ser total. (...) De esta manera, la condición de subversivo podía aplicar a cualquier persona en cualquier lugar” (Barros, 2009: 83). Al estar prohibido el intercambio de opiniones y pareceres respecto de temas relacionados a la política, las diferentes ideologías que se tenían dentro del grupo podían coexistir, ya que la principal razón de ser del IVAD era el trabajo en equipo para la construcción de montajes teatrales. Es por esto que podemos sostener que el silencio imperante dentro de la sociedad, y por lo tanto dentro del grupo, pudo haber sido un elemento

de cohesión en el interior del elenco, pese a las contradicciones ideológicas que se hallaban dentro de él.

En una sociedad silenciada, atrapada en una cultura del miedo que produjo su inmovilización, quienes no aceptaron esta situación “se refugiaron en un exilio interior, en ámbitos recoletos, domésticos o emigraron al exterior. Algunos buscaron en otros lugares de la geografía argentina un espacio que imaginaban de mayor seguridad y Bariloche fue uno de esos lugares, que se consideraba como un refugio” (Kohlstedt, 2010: 65). Como señalamos antes, la noción del IVAD como refugio durante la última dictadura militar adquirió diferentes sentidos entre sus miembros, tal como fue el caso de Miguel Ángel García Lombardi, al que consideramos como uno de los más claros ejemplos de las contrariedades ideológicas en la historia del grupo durante la última dictadura militar. En esos años, el joven Lombardi huyó de la persecución política y del inminente riesgo de ser secuestrado en Buenos Aires o La Plata por ser militante en Montoneros, estableciéndose en Bariloche en abril de 1977.

García Lombardi publicó en 2005 su libro *Imberbes*, en el cual reconstruyó su relato autobiográfico de esta etapa de su vida, narrándola en primera persona mediante la construcción de un alter ego al que nombra como Manuel González Larrauri (García Lombardi, 2005). En esta obra cuenta cómo el teatro IVAD lo recibió, ciertamente desconociendo su previa actividad política, y de algún modo lo protegió (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Es por esto que, sobre las ideas que hemos desarrollado hasta ahora nos parece que Lombardi otorga otra significación al grupo como refugio. Esta protección fue en dos sentidos: por un lado en “un sentido que podríamos llamar existencial, al darle un grupo de pertenencia y una actividad que, aunque nueva para él, lo fascinaba y mitigaba en parte el dolor del exilio interno, el miedo, el duelo por la pérdida de muchos de sus compañeros y la distancia de todos sus seres queridos” (Nudler y Porcel de Peralta, 2014: 388); y por otro lado, esta protección “lo fue también en un sentido muy concreto, cuando en algún momento, forzado por las circunstancias, compartió su verdadera historia con algunos de sus compañeros y maestros del grupo” (p. 388).

Este último suceso es relatado en un capítulo de *Imberbes* (véase García Lombardi, 2005: 205-210), al contar que a mediados del 79 uno de los directores del IVAD se acercó a él para revelarle que una de sus compañeras en el elenco, con la que había actuado en una obra, trabajaba para la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) y había preguntado por él y su militancia previa. Frente a esta situación sin salida, Miguel se vio forzado a revelarle la verdad de su pasado, y este director del IVAD, con quien también trabajaba en una radio de Bariloche, decidió de algún modo protegerlo al acordar no mencionarle esa suerte de “confesión” al Interventor. Luego de este episodio, García Lombardi pudo continuar su labor en el grupo sin mayores problemas hasta el año 80, cuando decidió irse de Bariloche y volver a su ciudad natal, a causa de la significativa disminución de la represión y el terror provocados por el Estado en los años precedentes. Además del caso de García Lombardi resulta importante destacar que “varios miembros del grupo fueron militantes políticos y sufrieron distintos grados de persecución política antes, durante o posteriormente a su participación en el IVAD. Pero de esto nunca se habló en el

grupo. Incluso hoy la mayoría de los otros integrantes del IVAD desconocen estas historias” (Nudler, 2016).

Tal como afirman Nudler y Porcel de Peralta en sus estudios sobre este grupo, al analizar al IVAD durante la dictadura “llama la atención de algún modo lo ‘cerca’ o lo ‘visible’ que era el grupo para los militares en el poder” (Nudler y Porcel de Peralta, 2014: 391), y que a pesar de esto de alguna manera “nadie tocaba al IVAD”. Como mencionamos previamente, este grupo teatral trabajaba en la sala de la Biblioteca Sarmiento –ubicada en el Centro Cívico de Bariloche–, muy próxima a donde se hallaban las autoridades civiles y militares. Por medio de algunos de los testimonios de integrantes del grupo pudimos conocer que en determinadas ocasiones hubo presencia de autoridades militares en algunos ensayos e incluso funciones, aunque esto haya ocurrido por razón de las *microcensuras* que mencionamos previamente, o en otras ocasiones por cuestiones de vínculo personal con algunos integrantes del elenco. En este sentido, la prensa local y provincial también contribuían a la visibilidad de los diversos trabajos que realizaba este elenco patagónico.

En definitiva, su actividad no era ignorada por el poder militar, dado que se conocían a los integrantes y su trabajo dentro del grupo, por lo que podemos afirmar que en cierto sentido el IVAD tenía el “visto bueno” de las autoridades militares locales y provinciales. Asimismo, creemos que la heterogeneidad de visiones políticas que había dentro del IVAD acerca del contexto es lo que hizo que el poder militar no lo viera como un peligro para el proyecto oficial, ya que no había una idea u opinión acerca del poder compartida por todos sus miembros, sino que cada uno se reservaba sus opiniones y pensamientos ideológicos para sí mismo, teniendo prohibido comunicárselos a otros. Este carácter “despolitizado”, silenciado de ideas políticas, es lo que quizás le permitió al grupo subsistir tantos años a lo largo de diversos períodos, algunos de ellos dictatoriales.

EL IVAD, ¿UNA FORMA DE RESISTENCIA?

Aunque partimos de la idea de que el IVAD no configuró deliberadamente un espacio de resistencia a la dictadura, a diferencia de lo sucedido en otros grupos teatrales del país, no obstante, podemos postular la existencia de un factor de resistencia por parte de este elenco si nos basamos en la premisa de Foucault que sostiene que todo poder requiere necesariamente una fuerza contraria que confirma su existencia, esto es, una resistencia. “En las relaciones de poder existe necesariamente posibilidad de resistencia, pues si no existiera tal posibilidad –de resistencia violenta, de huida, de engaño, de estrategias que invierten la solución– no existirían en absoluto relaciones de poder” (1999: 405). Aunque Foucault hace referencia en sus escritos a la resistencia dentro de las relaciones de poder entre las personas –más que entre estructuras político-institucionales–, inicialmente podemos confirmar de manera parcial y provisoria nuestra hipótesis de trabajo.

Para avanzar en nuestra intención de determinar si efectivamente este grupo conformó algún tipo de resistencia –voluntaria o no– y profundizar así nuestro análisis, apelaremos a algunas ideas que propone el filósofo Gilles Deleuze, para lo cual nos hemos basado en un artículo de la investigadora Marilé Di Filippo (2012), quien a través de algunas reflexiones de las principales obras escritas por este filósofo analiza las potencialidades del arte para resistir al poder. Este escrito se centra en el estudio de los modos que tiene el arte para resistir a las denominadas *sociedades de control*, las cuales Deleuze sostiene que se establecieron posteriormente a las *sociedades disciplinarias* –aquellas propias de los siglos XVIII y XIX, y que tuvieron su apogeo a principios del siglo XX–. Para este pensador, lo que hizo entrar en crisis la disciplina y sus instituciones panópticas de encierro es la *información*, en la medida en que ésta permite la emancipación de la vigilancia del ojo, dado que “ya no supone un conjunto de conocimientos o de datos vagos sobre determinado tema, sino que se convierte en algo que puede ser cuantificable, medible, transmissible, traficable” (apud Di Filippo, 2012: 36). Puesto que a través de la comunicación se propaga la información (“palabras de orden” en términos de Deleuze), “el acto de informar supone, entonces, transmitir aquello que se debe creer o simular que se cree, es decir, informar es poner en circulación esas palabras de orden y, en consecuencia, «[...] la información es exactamente el sistema de control»” (p. 37).

Si seguimos este planteo y lo aplicamos concretamente a nuestro objeto de estudio, sin pretender catalogar el contexto político de la última dictadura argentina como alguno de los dos tipos de sociedad mencionados (disciplinaria o de control), podríamos entender como *información* aquellos mensajes que las autoridades militares comunicaban por diversos medios a la población, y que luego se replicaban y circulaban muy solapadamente entre los habitantes acerca del “modo correcto” de comportarse dentro de este “Proceso de Reorganización Nacional”. Todo este conjunto de información que circulaba por diferentes vías dentro de la sociedad habrían sido las “palabras de orden” que imponía el poder militar para conformar estos mecanismos de poder a los que refiere el citado filósofo, al instalar aquello que se debía creer.

Adentrándonos puntualmente en la concepción del arte como modo de resistencia a este tipo de sociedades, Deleuze plantea que “el arte crea y en la medida en que crea, resiste. Así como la filosofía crea conceptos, la ciencia prospectos y funciones, el arte crea *perceptos* y *afectos*” (apud Di Filippo, 2012: 39), es decir, *sensaciones* que consisten en esos compuestos. Dentro de esta idea, especifica que “los perceptos no son percepciones, son independientes de quienes las experimentan, del mismo modo que los afectos no son afecciones sino que desbordan la fuerza de aquellos por quienes pasan” (p. 39). Para Deleuze, las sensaciones, los perceptos y afectos conforman “seres” o fuerzas que se valen por sí mismos, independientes de cualquier vivencia (p. 39). De esta manera, la creación elude el orden de la comunicación; no se puede reducir a ella. Por tal, Deleuze sostiene que “las creaciones del arte se convierten en interruptores, en vacuolas de no comunicación, en resistencias a la comunicación y a la información” (apud Di Filippo, 2012: 39).

A partir de algunas de estas reflexiones que realiza Di Filippo sobre esta concepción deleuziana del arte, podemos afirmar que el IVAD, en tanto fue un elenco encargado de elaborar montajes teatrales, producía entes autónomos del orden de la creación artística, y por el solo hecho de crear estos “seres independientes” generó una cierta forma de resistencia al poder de las fuerzas militares, al formar estos espacios de no comunicación, a-informáticos, que desarmonizaban y desquiciaban la circulación de las palabras de orden que la dictadura buscaba instalar. En relación a estas posibilidades que tiene el arte para resistir nos interesan los estudios de Esteban Buch (2016), quien citando a Adorno sostiene que “el arte verdadero (...) mantiene una relación crítica con el poder por el sólo hecho de existir; (...) encarna una forma de negatividad, como lo contrario de la positividad de lo que simplemente es, como lo contrario de la realidad inaceptable” (p. 245).

Otras formas de entender al IVAD como resistencia podrían darse al pensar que el hecho de reunirse en grupo durante la dictadura, de por sí podría haber conformado una mínima e impensada oposición a la misma. Esto se explicaría considerando que la posibilidad de reunirse con otras personas estaba claramente limitada durante este contexto dictatorial, por lo que la idea de continuar la actividad del grupo en torno a una actividad cultural y artística como es el teatro podría haber significado una forma de resistir y de transitar en conjunto este período político. Asimismo, el arte teatral constituye un hecho colectivo que requiere la reunión entre actores y espectadores para existir, por lo que esta forma de resistencia podría comprenderse a su vez en esta unión o convivio que se daba entre ambas partes.

Sobre esto último, podemos hablar de otro sentido que pudo haber adquirido el IVAD como resistencia a la dictadura si entendemos el teatro en el significado que le da Alain Badiou. Para este autor, cada representación teatral, esto es, cada repetición singular de una obra, es un *acontecimiento de pensamiento*. El ordenamiento de sus componentes (texto, lugar, cuerpos, voces, trajes, luces, público, etc.) produce ideas, a las que él llama *ideas teatro*, dado que no es posible producirlas en ningún otro lugar ni por ningún otro medio (Badiou, 2000). El teatro, por consiguiente, en tanto era capaz de generar pensamiento tanto en sus hacedores –los encargados de la *poïesis*– como en

el público, ambos componentes fundamentales del hecho teatral, conformaba un acontecimiento cultural que se oponía a lo dictaminado por la dictadura. La lógica de la dictadura buscaba la negación del pensamiento en la sociedad; que las personas no sólo no reflexionen ni se cuestionen lo establecido, sino que lo acepten sin presentar algún tipo de objeción.

Por último, pudimos encontrar otro modo en el que el grupo IVAD significó una forma de resistencia, más consciente, voluntaria e individual, al volver a referirnos al testimonio de García Lombardi. En su entrevista él expresó que su militancia previa en Montoneros, ciertamente interrumpida al instalarse la última dictadura, pudo ser continuada a través del teatro. Sin embargo, aclaró que este trabajo militante que estaba latente durante la dictadura, no lo era en un sentido político-partidario, sino que él lo entendía como una resistencia cultural. Al respecto, manifestó en la entrevista:

A mí me dio una razón para seguir viviendo. Pero aquí y ahora. No cuando vuelva a Buenos Aires, cuando vuelva a La Plata, cuando retome la facultad... No. Era aquí y ahora. Era la lucha, mi lucha ideológica. Mi militancia política, el deseo de cambiar el mundo. Era aquí y ahora que puedo cambiar el mundo siendo un buen actor y conmoviendo a la gente con un mensaje de algo “copado”. Y si era sólo alegría, era alegría en un contexto de muerte, de fatalidad.

Más allá del carácter *despolitizado* que tenía el IVAD, siendo este uno de los principales factores que le permitió funcionar durante gran parte de su historia, sobre todo durante la última dictadura militar, a pesar de la complejidad que supone utilizar la palabra *político* –debido a las diversas y discutidas interpretaciones que se hacen de este término–, nos interesa ver si además de constituir una forma involuntaria de resistencia se podría pensar el funcionamiento del IVAD como un suceso político entre 1976 y 1983. Para evitar una idea ambigua que afirme que este grupo teatral conformaba un grupo político, o que realizaba política a través del teatro –aseveración que seguramente sería refutada por muchos de sus miembros–, tenemos que aclarar que nos referimos al significado que tuvo su presencia en este período histórico en particular. A nuestro parecer, el acto de sostener un grupo en torno a una actividad cultural durante un período de gobierno dictatorial habría conformado un acontecimiento político en sí mismo.

Para sostener nuestra posición expondremos algunas ideas acerca del arte en tanto práctica política. Acerca del entendimiento del arte como un hecho político, Deleuze (apud Di Filippo, 2012) afirma que en el arte “surge una primera presunción de su politicidad por ser un ejercicio de resistencia frente a las dinámicas del control” (p. 48). Según esta concepción, los motivos por los que la percepción y la afección se tornan problemas políticos se deben a que éstos no condicionan solamente la experiencia individual sino también la experiencia colectiva al determinar “los lugares de cada uno, sus funciones, lo que le está permitido y vedado, administrando los espacio-tiempos, la posibilidad o no de ser parte de la comunidad y las características de esta participación en ella” (p. 49). Asimismo, la posibilidad de resistencia que tiene el arte “*remite* siempre a lo colectivo y *es* colectiva, radicando también allí su carácter político” (p. 53), dado que “es un encuentro de

vectores entre el autor, el espectador, el mapa exterior e interior de fuerzas, todos devinientes, viajeros, aventureros que desatan y re-activan la potencia del delirio, la fabulación, y por ello, del pueblo” (p. 53).

Para llevar estas reflexiones acerca de la politicidad del arte al campo del teatro, traeremos algunas ideas del investigador Jorge Dubatti, quien sostiene que sin el convivio –la presencia física de actores y espectadores en un mismo lugar y tiempo– no puede existir el teatro. Por esto, para este autor “el punto de partida del teatro es la *institución ancestral del convivio*: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo” (Dubatti, 2005: 154).

Si nos remontamos al origen etimológico de la palabra político, que lo vincula con el término griego *polis*, y entendemos a su vez la política como la búsqueda de un bien común, resultaría posible denominar el trabajo colectivo dentro del IVAD, desinteresado y desprovisto de una retribución económica, como un acto político bajo estas premisas. Como dijimos previamente, en el IVAD no había una posición compartida desde un punto de vista partidario o ideológico, sino que lo que tenían en común sus integrantes eran sus intenciones de trabajar juntos por la excelencia del arte teatral local, siendo un grupo “filodramático”, como ellos mismos se autodenominaban. Entonces, fue por este trabajo colectivo por la cultura y el arte de la ciudad, y por el convivio que compone el hecho teatral, que el IVAD tuvo rasgos que lo vinculaban a una práctica política durante la dictadura, pese a las restricciones propias del contexto, y a pesar incluso de lo que podríamos considerar una cierta afinidad ideológica de algunos integrantes con la dictadura.

Dubatti sostiene que la política es “toda práctica o acción textual (en los diferentes niveles del texto) o extratextual productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de las estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas” (2005: 145). Para este autor, en definitiva, todo teatro es político porque lo político está en todas partes, y aclara que “es mejor no usar el término “teatro político” como categoría inmanente de descripción de poéticas porque no es válido en tanto rótulo o tipo de clasificación que pretenda distinguir un teatro político de otro que no lo es” (p. 146). Así, Dubatti afirma que “lo político involucra todas las esferas de la actividad teatral y es pertinente hablar, entonces, de la capacidad política del teatro, de sus múltiples posibilidades de producir sentido y acontecimiento políticos en todos y cada uno de los órdenes de la actividad teatral” (p. 147).

Por su parte, Beatriz Trastoy expresa que la politicidad de los espectáculos teatrales no es una cualidad intrínseca de los mismos, ni depende de la intención –implícita o explícita– de sus hacedores de denunciar aspectos alienantes del sistema como modo de estimular procesos de transformación social, sino que podría considerarse como político “cualquier hecho o circunstancia que provoque un enfrentamiento real o virtual, que ponga en juego los sistemas de normas y valores que hacen a la convivencia de una comunidad determinada” (Trastoy, 2001: 108). El enfrentamiento es entonces la característica que determina la politicidad del teatro. “Lo político resulta así un fenómeno

eminentemente pragmático, una función ordenadora de la realidad, un modo de leerla e interpretarla” (p. 109). Creemos que este modo de entender la politicidad de una obra teatral se enlaza a nuestro previo desarrollo acerca de la concepción deleuziana del arte como resistencia, debido a que este “enfrentamiento virtual” al que hace referencia Trastoy podría interpretarse como la capacidad que tiene el arte de oponerse a lo establecido a través del acto de crear zonas independientes, autónomas y no comunicativas que escapan al poder y al control, y así poner en juego las normas y valores sociales impuestos en la época dictatorial.

Es por esto que para nosotros el IVAD efectivamente representó un hecho político dentro de la sociedad durante los años que comprendió la última dictadura en Argentina. En primer lugar, por la reunión de la presencia de actores y espectadores que supone el hecho teatral, y porque su funcionamiento no perseguía un objetivo lucrativo, sino que buscaba el bien cultural de la ciudad de San Carlos de Bariloche. Estos dos elementos son los que nos habilitan a vincular al grupo teatral con la antigua idea de la *polis* griega, y por eso podemos catalogar su funcionamiento como político.

En suma, recuperando nuestro previo desarrollo sobre las posibilidades del arte para resistir al poder y las definiciones que expusimos acerca de la politicidad del arte (en este caso, teatral), dentro de un contexto dictatorial toda obra de teatro podría entenderse como un suceso político, dado que el teatro, en tanto es un acontecimiento colectivo y de pensamiento, en su finalidad de crear puede alterar o frenar las posibilidades del poder de tener un control absoluto sobre todo lo que ocurre en la sociedad. En este sentido, Dubatti sostiene que la mayor fuerza política del teatro se encuentra en su capacidad metafórica, puesto que genera una ilimitada producción de pensamiento político, a lo que añade: “Allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad, ineludiblemente habrá acontecimiento político. Porque es políticamente que el hombre habita el mundo y la metáfora artística uno de los catalizadores más potentes de la dimensión política de la vida” (p. 149). Es por esta capacidad política del teatro a través de la creación de metáforas generadoras de pensamiento, que tal vez haya sido posible una vinculación entre el mundo planteado por algunas de las obras representadas por el IVAD y la realidad sociopolítica de la época, aunque como dijimos, este elenco nunca buscó relacionar ambos elementos en sus montajes. Seguramente todas estas interpretaciones políticas más conscientes y deliberadas que pudieran haberse realizado quedaban dentro de la subjetividad de cada teatrista o espectador de estas piezas teatrales.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo introdujimos brevemente al grupo teatral de mayor trascendencia en la historia cultural de la ciudad patagónica de San Carlos de Bariloche, el IVAD. Al enfocarnos en la actividad de esta agrupación durante los años comprendidos en la última dictadura militar argentina, pudimos dar cuenta de la existencia de intentos de censura o control que sufrió este grupo durante este período, y reflexionar acerca de los diversos significados de la idea de silencio y de refugio al interior de este elenco teatral en este contexto dictatorial. De este significado del IVAD como refugio, destacamos el caso de García Lombardi, al considerarlo como el ejemplo más claro de las contradicciones ideológicas que existieron en el IVAD durante la última dictadura militar ocurrida en Argentina. Por último, expresamos algunas formas en las que es posible entender el funcionamiento de este grupo teatral rionegrino como un hecho de resistencia y, en consecuencia, como un fenómeno político durante el período histórico de la última dictadura cívico-militar argentina.

BIBLIOGRAFÍA

- AVELLANEDA, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*. Buenos Aires: CEAL.
- BADIOU, A. (2000). *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones Del Cífrado.
- BARROS, M. (2016). “Ni ángeles ni demonios: la disputa en torno a la trama de las responsabilidades en la violencia política de los setenta”, en *Studia Politicae* n° 37. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales.
- BUCH, E. (2016). *Música, dictadura, Resistencia*. La Orquesta de París en Buenos Aires. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- DI FILIPPO, M. (2012). “Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze”. *Aisthesis* n° 51. Santiago: Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, 35-56. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So718-71812012000100003.
- DUBATTI, J. (2005). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva generación.
- FOUCAULT, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- FRANCO, M. (2012). *Un enemigo para la Nación. Orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA LOMBARDI, M. (2005). *Imberbes*. La Plata: La Comuna Ediciones.
- KOHLSTEDT, M. (2010). Tesis “Políticas y prácticas culturales en San Carlos de Bariloche: cambios y continuidades (1983-1989)”. Bariloche: Universidad Nacional del Comahue.
- KOHUT, K. (1990). “El teatro argentino de los años del Proceso”, en De Toro, F. (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna/IITCTL.
- MOGLIANI, L. (2001) “Campo teatral y serie social”, en Pelletieri, O. (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen 5. Buenos Aires: Galerna.
- NUDLER, A. Y PORCEL DE PERALTA, A. (2014). “Teatro IVAD: el grupo y su producción durante los años de la dictadura”, en *V Jornadas de Historia Social de la Patagonia*. San Carlos de Bariloche: IIDyPCa. Recuperado de https://iidypca.homestead.com/V_Jornadas_de_Historia_Social_de_la_Patagonia__1_.pdf.
- _____. (2015). “Reconstrucción colectiva de la historia del Teatro IVAD”, ponencia en *VII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*, Neuquén.
- NUDLER, A. (2015). “Factores que marcaron la finalización del histórico grupo IVAD”, en Garrido, M. (dir.). *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*. Neuquén: EDUCO – Universidad Nacional del Comahue. Recuperado de https://www.academia.edu/24184073/VI_JORNADAS_DE_LAS_DRAMATURGIAS_DE_LA_NORPATAGONIA_ARGENTINA_NEUQU%C3%89N.
- _____. (2016). “Hacia una periodización posible del grupo patagónico argentino Instituto Vuriloche de Arte Dramático (1956-1998)”, en *XXV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*. Buenos Aires: GETEA.

PROAÑO GÓMEZ, L. (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad.* Buenos Aires: Atuel.

RISLER, J. (2018). *La acción psicológica. Dictadura, Inteligencia y gobierno de las emociones (1955- 1981).* Buenos Aires: Tinta Limón.

SCATIZZA, P. (2016). *Un Comahue violento: Dictadura, represión y juicios en la Norpatagonia Argentina.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

WILLIAMS, R. (2000). *Marxismo y literatura.* Barcelona: Ediciones Península.

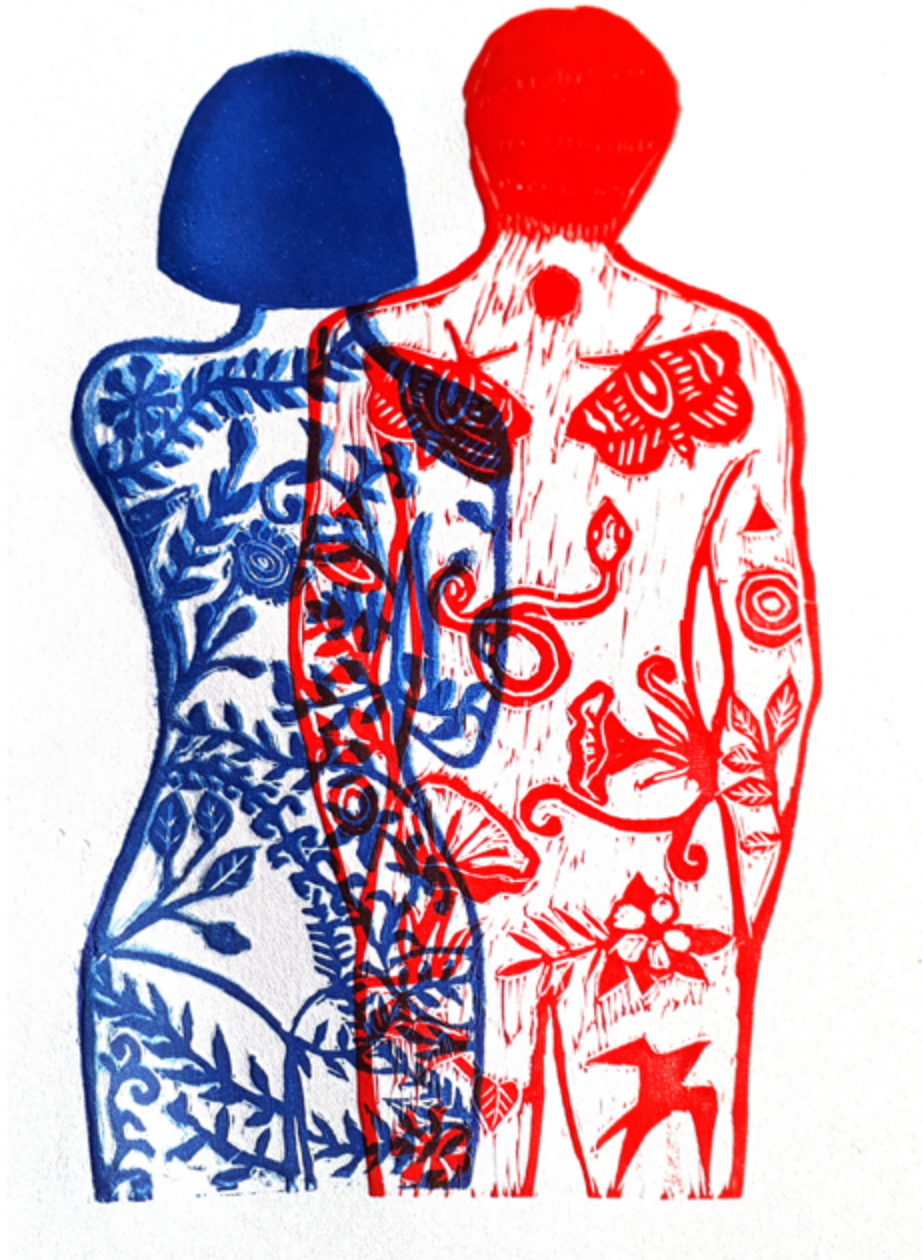
PELÍCULAS

ECHEVERRÍA, C. (DIRECTOR). (1987). *Juan como si nada hubiera ocurrido.* Argentina-Alemania: HFF München, INCAA.

_____. (2006). *Pacto de silencio.* Argentina: INCAA.



“Fundirse”



Técnica: Linograbado a dos tintas
Impreso sobre papel.
Fabriano 250 grs
Formato: A4

La Mímesis Musical en la construcción de un discurso de identidad mapuche en la música popular del sur de Chile: Una aproximación preliminar a partir de tres casos en la Región de Los Lagos ^{1; 2}

Ignacio Soto-Silva; Franco Millán; Javier Silva-Zurita; Myriam Núñez Pertucé.

Universidad de Los Lagos

ignacio.soto@ulagos.cl - franco.millan@ulagos.cl - javier.silva@ulagos.cl - mnunez@ulagos.cl

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

ENVIADO: 20-10-29

ACEPTADO: 21-06-02



RESUMEN

El presente artículo discute el uso de la mimesis musical como un mecanismo en la articulación de identidad étnica, en tres casos en la región de Los Lagos, Chile. En este contexto, se aprecia un uso de la mimesis que tiende a funcionar como un símbolo de identidad mapuche, que vincula a la naturaleza con este pueblo originario. Esta relación sugiere un aspecto discursivo en la representación de lo mapuche por parte de músicos urbanos, circunstancia que pareciera ser significativa en el establecimiento de un vínculo entre la música, el territorio y algunas percepciones sobre identidad.

PALABRAS CLAVE

mimesis musical, onomatopeya, música popular, etnicidad, prácticas situadas, etnomusicología.

RESUMO

Este artigo tem como objetivo relatar o uso de mimese e onomatopéia como mecanismo de reafirmação da identidade étnica em três casos na região de Los Lagos, Chile. Do mesmo modo, a mimese musical parece ser um recurso que funciona como um símbolo da identidade mapuche. A expressão dessa estratégia sugere que a relação entre natureza e comunidades é um aspecto discursivo relevante na representação dos mapuches. Este poderia ser um aspecto significativo no estabelecimento de um vínculo entre música, território e percepções de identidade.

PALAVRAS-CHAVE

mimesis musical, onomatopéia, música popular, etnia, práticas situadas, etnomusicologia.

ABSTRACT

This article discusses the use of musical mimesis as a tool for articulation of ethnic identity, particularly in three cases in the Region of Los Lagos, Chile. In this context, it is noticed a particular use of mimesis that seems to work as a symbol of Mapuche identity, which links nature with this original people. Such a relationship suggests a discursive aspect in the representation of the Mapuche by urban musicians, a situation that seems to be important for the creation of associations among music, territory and some perceptions about identity.

KEYWORDS

musical mimesis, onomatopoeia, popular music, ethnicity, situated practices, ethnomusicology.

¹ El presente artículo expone resultados de los proyectos FONDECYT 11190505 (2019), financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

² Proyecto financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través del Fondo de la Música folio 528147.

ANTECEDENTES

Las relaciones entre música e identidad son un ámbito investigativo emergente en el contexto de la región de Los Lagos, un espacio territorial que se caracteriza por la influencia de la cultura *chilota* y mapuche *williche*. En el campo de la musicología, Hayward y Garrido (2011), Forno y Soto (2015), Soto-Silva (2017; 2018), y Garrido, Bendrups y Hayward (2018), han abordado desde distintas perspectivas los procesos de construcción de imaginarios identitarios en músicos urbanos de la zona, reportando la presencia de elementos musicales y discursivos asociados a las ya mencionadas culturas *chilota* y mapuche *williche*, como una forma de vinculación con el territorio. De similar manera, la dimensión identitaria de la música en relación con los imaginarios mapuche ha sido estudiada en otros contextos, como al interior de la región de la Araucanía por Rekedal (2014; 2019), Pacheco y Pailahual (2018), Sepúlveda (2011) y Linconao (2011), o en la región de Los Ríos por Rojas-Bahamonde, Blanco-Wells y Mellado (2020). A partir de enfoques etnográficos o de análisis textual y discursivo, estos trabajos han investigado los discursos de resistencia que emergen desde el relato de los músicos, particularmente en relación con la articulación de una identidad mapuche urbana. En el presente estudio, hemos querido abordar dicha problemática desde una perspectiva local, optando por un enfoque centrado en la región de Los Lagos, pues las especificidades de la región y sus colectividades nos hacen inferir un fenómeno distinto al que han reportado los autores señalados.

La comunidad mapuche corresponde al pueblo originario más numeroso de Chile, ubicado en la zona sur del país. Dependiendo de su localización geográfica, se pueden reconocer diversas identidades territoriales que presentan algunas diferenciaciones principalmente en el campo del lenguaje, pero que también comparten un marco cultural común (Henríquez y Salamanca, 2012: 155). En el presente artículo nos centraremos en la variante *williche*, quienes se localizan entre las actuales regiones de Los Ríos y de Los Lagos en el territorio denominado *Fütawillimapu*, y se caracterizan por el uso de la variante dialectal de la lengua mapuche denominada *chezugun* o *tse sügun* (Forno y Soto, 2015: 178). Pérez de Arce (2020: 19) señala que las prácticas musicales de los mapuche presentan una relación significativa con la naturaleza, a través de elementos sonoros y cosmogónicos que comúnmente se asocian al entorno natural en general y al entorno natural inmediato. Una de las formas tradicionales de vincular lo sonoro con la naturaleza en la cultura mapuche es a través de la onomatopeya, principalmente en prácticas lingüísticas (Villagrán et al., 1999: 606; Navarro, 2014: 27; Antivero, 2020: 1108), la que puede ser entendida como una variante específica de la mimesis musical, entendida esta última como la representación o imitación de la naturaleza por medio de recursos compositivos y/o instrumentales (Siscart, 1997: 1).

Este artículo plantea algunas cuestiones preliminares –surgidas dentro de los avances de un proyecto de investigación de mayor extensión– sobre el modo en que ciertas expresiones musicales urbanas aluden al mundo tradicional mapuche, a través del uso de la mimesis musical como una estrategia discursiva que vincula el territorio con un imaginario de identidad étnica. Delimitando la presencia de la mimesis musical en algunos repertorios, ejemplificamos una posible relación entre algunos discursos identitarios y estéticos, contribuyendo al debate sobre cómo se conciben ciertas expresiones musicales en contextos regionales. Con esto, buscamos reflexionar sobre cómo, aparentemente, músicos urbanos de la región tienden a articular imaginarios de identidad al asociar el territorio con lo mapuche apelando a lo étnico. Para ilustrar esto, hemos realizado un ejercicio de análisis perceptivo de la música de varias agrupaciones de la región de Los Lagos, buscando ejemplos de distinta data, que presenten características estilísticas diversas, y que incorporen en sus repertorios elementos vinculados a la cultura mapuche. Como resultado, hemos escogido tres casos que consideramos pertinentes: *Uñumche* de Kaikül, *Traweli Campana* de Armazón, y *Yafkun Pitü* de Wechemapu. El análisis que derivó en la selección de estos tres ejemplos, así como la revisión específica de cada uno de ellos, se basó en el conocimiento cultural y musical de lo mapuche pre-

sente en las investigaciones de Silva-Zurita (2010; 2014; 2017), Soto-Silva (2017; 2018; 2019), Pérez de Arce (2020), Díaz-Collao (2020) y Rekedal (2014; 2019). De esta manera, identificamos ciertos elementos musicales en estos repertorios que presentan relaciones con la cultura mapuche, ya sea por la utilización de elementos asociados a la cultura musical de este pueblo originario, o a través de otros componentes. Sobre este último punto es donde emerge el uso de la mimesis musical como un elemento referencial hacia lo mapuche, particularmente en representaciones de elementos del entorno natural.

MÍMESIS Y ONOMATOPEYA EN EL CONTEXTO MAPUCHE

La mimesis musical corresponde a la imitación de sonidos del entorno a través del uso de instrumentos musicales o, en algunos casos, de medios sonoros diversos (Siscart, 1997: 1). La imitación constituye un recurso estético clásico dentro de las diferentes expresiones artísticas, y ha estado presente en diferentes culturas a través de la historia. En *La Poética* de Aristóteles, por ejemplo, la mimesis se presenta como un recurso que no solo apunta hacia la mera imitación literal, sino también a la esencia del objeto:

La esencia de la imitación es el reconocimiento de lo representado en la representación, pero no con el objeto de determinar en qué grado de semejanza ambos se vinculan, lo cual constituye un aspecto absolutamente secundario. A través de la actividad mímica algo se hace presente, y mediante el reconocimiento mimético accedemos a lo que es esencial y permanente (Suñol, 2009: 227).

Existen ejemplos significativos en la música del siglo XX que dan cuenta de la mimesis como recurso creativo. Entre estos se destaca la emblemática obra del compositor Olivier Messiaen *Catalogue des Oiseaux* [Catálogo de pájaros]. En el proceso de composición de este ciclo de obras para piano, Messiaen realizó extensas sesiones de grabación magnetofónica y transcripción musical del canto de diversas aves de Francia. En este trabajo se destaca el uso de recursos miméticos que establece relaciones icónicas con los cantos de ciertas aves (Alonso, 2000: 238). En el ámbito de la música popular, podemos encontrar usos de la mimesis en casos como, por ejemplo, *Last Train Home* del guitarrista Pat Metheny, donde se hace referencia al sonido de un tren mediante una secuencia rítmica ejecutada por la batería que imita su marcha, y un *riff* de guitarra que evoca su silbato.

En la cultura mapuche, la mimesis se encuentra en estrecha relación con aspectos lingüísticos, específicamente en forma de onomatopeya. Esto se evidencia en la etimología de ciertos apellidos y términos mapuche. Según la RAE (s.f.), la onomatopeya corresponde a una “palabra cuya forma fónica imita el sonido de aquello que designa”. Una parte significativa de los apellidos mapuche posee onomatopeyas vinculadas al canto o grito de animales, mayoritariamente aves (Navarro, 2014: 27; Villagrán et al., 1999: 606), lo que podría estar asociado al nexo entre naturaleza y sociedad articulado en la cosmovisión mapuche (Villagrán y Videla, 2018: 264). Esta asociación de la onomatopeya con el canto de las aves se puede encontrar en algunos trabajos de Lorenzo Aillapán, también conocido

como *üñümche* u “hombre pájaro” y, en particular, en su obra “Veinte poemas alados de los bosques nativos del sur de Chile”. En dicho trabajo, se evidencian los vínculos tradicionales existentes entre las aves y la cosmogonía mapuche, reflejando además aspectos sociales, ecológicos y terapéuticos presentes en el uso de los elementos naturales por parte de las comunidades (Aillapán y Rozzi, 2004: 420).

Consideramos relevante señalar que la naturaleza tiene un rol fundamental en el universo sonoro de la tradición mapuche. Los apellidos onomatopéyicos y el vocabulario etnobiológico son algunos ejemplos que muestran este vínculo, también visible en prácticas contemporáneas como las radios comunitarias y su esfuerzo por recrear un paisaje sonoro que evoque el espacio del *Wallmapu* (García, 2016: 140).

MÚSICA E IDENTIDAD EN LA REGIÓN DE LOS LAGOS

La perspectiva territorial es un aspecto relevante en el estudio de la música popular en contextos regionales. Sobre esto, Vergara (2010: 167) menciona que la mirada territorial forma parte de un cambio profundo en el campo de las ciencias sociales a nivel epistemológico, que se evidencia en el tránsito desde la generación de conocimiento centrado en la palabra hacia uno centrado en el espacio. A partir de esta premisa, se entiende al territorio como una realidad de consistencia espacial, en la cual los individuos interactúan y construyen sus proyectos de vida, tanto materiales como simbólicos (Vergara, 2010: 168). Desde esta perspectiva, entendemos que los procesos de construcción de identidad que se articulan en la región de Los Lagos, se materializan en un territorio con presencia material y simbólica de lo mapuche, entrelazando los proyectos de vida que menciona Vergara con las prácticas que contribuyen a alcanzar dichos proyectos. Suponemos, entonces, que la música es una de esas vías.

Las expresiones musicales que examinaremos son realizadas por músicos mapuche y no mapuche de la zona, las que presentan elementos sonoros que se vinculan de manera pertinente con el territorio. Presumiblemente, estas son parte de un proyecto identitario común, ya que percibimos una inclusión relativamente consistente de ciertos imaginarios relacionados con lo étnico, estos últimos entendidos como manifestaciones identitarias basadas en percepciones colectivas de parentesco y familiaridad, elementos descritos por Giménez (2006: 141) como característicos de la etnicidad. Al respecto, Jenkins (2008: 169) menciona que la etnicidad es un fenómeno que presenta cuatro pilares: se manifiesta en procesos o instancias de “diferenciación cultural”; se fundamenta en “nociones comunes sobre la [propia] cultura”; posee directrices que “no son más fijas que la forma de vida [de la sociedad o cultura] de la cual es parte”; y es un asunto “tanto colectivo como individual, que es externalizado en la interacción social y la categorización de otros, e internalizado en la auto-identificación personal”. Sobre este punto, Parsons (1975: 65) sugiere que la identidad étnica se articula sobre la base de “símbolos” que adquieren una significación cultural, debido a su “singularidad dentro de contextos más amplios”. Glazer (1975: 16) lo complementa al señalar que la “identificación étnica” ocurre por la necesidad de los individuos de pertenecer a un grupo que provea una lealtad “familiar”, así como un sentido de pertenencia a

una identidad “más pequeña que la del estado, [pero] más grande que la de la familia”.

Si atendemos a la pertinencia territorial señalada, existe una serie de estudios que establecen algunas problemáticas propias de la región de Los Lagos, donde se abordan, a través de una concepción situada de los fenómenos, temáticas que posibilitan la generación de un conocimiento que posiciona el espacio como factor central. En esta línea, las experiencias de Forno y Soto (2015) y Soto-Silva (2017; 2018; 2019) dan cuenta de investigaciones situadas, en las cuales se revisan una serie de documentos que han sido difundidos a través de mecanismos que transcurren al margen de la academia, principalmente en sitios web dedicados a la divulgación de la cultura mapuche *williche*. Este aspecto es particular, ya que nos muestra una forma de divulgación del conocimiento que no solamente se circunscribe a los círculos académicos tradicionales. Un ejemplo de esto es lo realizado por los integrantes de Wechemapu, quienes han generado una serie de escritos autobiográficos asociados a la cultura mapuche (Wechemapu, 2009; Mapuexpress, 2016). Por otra parte, a nivel regional podemos encontrar otros estudios que utilizan una perspectiva territorial y que, desde la academia, indagan en la música popular en contexto no mapuche. Aquí encontramos los trabajos de Garrido, Bendrups y Hayward (2018), y de Delgado y Álvarez (2015). Cabe señalar que el trabajo de Garrido, Bendrups y Hayward (2018), a su vez, complementa los estudios de Hayward y Garrido (2011) y Garrido y Bendrups (2013).

En relación con los estudios que abordan las problemáticas de las comunidades mapuche, podemos encontrar las experiencias de Forno y Soto (2015), y Soto-Silva (2017; 2018; 2019). En el primer caso, Forno y Soto (2015) realizaron una investigación con profesores de lengua y cultura mapuche, que declararon incorporar elementos musicales en sus procesos de enseñanza. En aquella experiencia, se encontró como elemento común el uso de una estrategia metodológica basada en la incorporación de audiciones de agrupaciones musicales urbanas, como mecanismo para el aprendizaje de la lengua y la cultura mapuche. De esta manera, el estudio concluye que existe un tránsito desde el uso de la música popular hacia la música tradicional mapuche, como una estrategia que posibilita un mayor interés por parte del alumnado en sus procesos de formación. El trabajo de Forno y Soto (2015) permite identificar dos casos de agrupaciones que son relevantes para este artículo: Kaikül y Wechemapu.

Por otra parte, Soto-Silva ha dado cuenta de dos experiencias que han sido publicadas entre 2017 y 2019. En el caso del primer estudio (Soto-Silva, 2017), observamos un análisis de las relaciones entre música y activismo político, donde se visibiliza la emergencia de discursos de resistencia que se manifiestan en los espacios de circulación de los músicos, y en las temáticas que abordan sus trabajos. En tal sentido, una perspectiva descolonizadora es el eje vertebral en las prácticas de las agrupaciones estudiadas, la que se evidencia en la presencia de las reivindicaciones territoriales, y en el activismo contra los proyectos hidroeléctricos que se están emplazando en territorios considerados como sagrados para las comunidades. Además, se observan puntos de encuentro entre músicos de diversas estéticas y estilos, con narrativas que establecen que la

hibridación presente en sus trabajos, así como la adopción de estéticas y temáticas asociadas a las problemáticas de estas comunidades, representan un aspecto identitario en sus formas de entender y dar sentido a sus procesos de creación.

Posteriormente, en Soto-Silva (2018; 2019), el autor amplía los hallazgos informados en 2017, hacia el establecimiento de tres categorías de análisis: reafirmación étnica, hibridación y resistencia. En relación con el primer punto, el estudio indica que la recuperación lingüística y la resignificación de prácticas tradicionales –como es el caso del *ülkantun* o canto mapuche–, funciona como un elemento que permite comprender –desde una perspectiva poscolonial– sus prácticas musicales. Estos procesos de reinterpretación de las formas tradicionales nos llevan hacia la segunda categoría: la hibridación. Al respecto, el investigador señala que “las estrategias de hibridación vienen a constituir herramientas que tienen por objeto recontextualizar las manifestaciones musicales mapuche en el ambiente social actual” (Soto-Silva, 2018: 237). De esta forma, la reafirmación étnica se materializa en la incorporación de ciertos elementos híbridos, que configuran procesos de apropiación cultural en estéticas que pueden ser categorizadas como híbridas. Finalmente, el estudio profundiza en lo publicado previamente por el autor (Soto-Silva, 2017), puntualizando la posibilidad de comprender estos procesos de resistencia sociopolítica como un dispositivo y un contra dispositivo foucaultiano.

Si bien los estudios sobre la música popular en la Región de Los Lagos no son particularmente numerosos, para los fines de esta experiencia es significativo identificar otras dimensiones del quehacer musical urbano. Estas dan cuenta de cómo, a través del tiempo, se han establecido mecanismos de construcción identitaria que permiten, en el marco de esta indagatoria, analizar categorías afines con el trabajo que hemos realizado. En *Historia del jazz en Osorno: el jazz como instrumento social*, Delgado y Álvarez (2015) exponen un estudio sobre la función social de las prácticas jazzísticas en la ciudad de Osorno. Se reporta que las primeras evidencias sobre la formalización de estas prácticas datan de 1970, cuando se creó el primer club de jazz en la ciudad. Los autores indican que las presiones que surgieron a propósito de la dictadura militar en Chile, hicieron que la circulación de expresiones musicales de estas características no haya tenido el impacto que se esperaba por parte de quienes fundaron aquel club. Fue recién en la década de los ochenta y principalmente a finales de la dictadura militar, cuando el circuito del jazz osornino se comenzó a reactivar, de la mano de la South Side Jazz Band. Los autores concluyen reflexionando sobre el impacto de la dictadura militar chilena en la consolidación de un movimiento jazzístico en la ciudad.

Otros estudios relevantes son los desarrollados por Garrido, Bendrups y Hayward (2018), que complementan las investigaciones de Garrido y Bendrups (2013), y Hayward y Garrido (2011). En dichos estudios se desarrolló una investigación sobre la música popular en la Isla Grande de Chiloé. Aquellas experiencias se tradujeron en el libro *Música de Chiloé: Folklore, Syncretism, and Cultural Development in a Chilean Aquapelago*, donde los autores realizan un análisis de las prácticas musicales de la isla a través de la perspectiva del desarrollo económico y turístico.

Es de interés observar las formas en las cuales la industria salmonera ha impactado en los procesos sociales de la isla y, en consecuencia, ha contribuido a que los músicos contemporáneos visibilicen sus problemáticas a través de su trabajo creativo. Garrido, Bendrups y Hayward plantean que la inclusión de elementos sincréticos e híbridos en la música chilota, responde a los procesos que han vivido sus pobladores durante siglos. Asimismo, los autores indican que pareciera ser que la música mapuche ha tenido un impacto en las prácticas de Chiloé, y viceversa. En esa línea, podemos reconocer la existencia de diversas agrupaciones que aluden a la identidad mapuche, tales como los grupos Armazón o Trifulka.

Por último, podemos visibilizar una perspectiva territorial en lo que se refiere a la música popular a través de los escritos autobiográficos y otras fuentes que se encuentran disponibles en medios digitales, las que promueven la cultura y las prácticas musicales mapuche en formatos y circuitos externos a la academia. Esto también es interesante, ya que muestra que los posicionamientos descolonizadores se fundamentan en la apertura de espacios de difusión del conocimiento que escapan a las lógicas hegemónicas. De esta forma, sitios como *mapuexpress* o *fütawillimapu.org* ofrecen información relevante sobre algunos mecanismos utilizados por las comunidades para divulgar reflexiones sobre sus prácticas culturales. Asimismo, se constituyen en material importante para dar forma a un conocimiento que no ha sido sistematizado por la etnomusicología. Al respecto, la agrupación Wechemapu (2009) ha publicado en *fütawillimapu.org* un relato autobiográfico que nos entrega información relevante respecto a sus prácticas musicales, y que es complementado con artículos de medios digitales, como es el caso del reporte de *mapuexpress* (2016) sobre la banda. En este sentido, es interesante constatar un hecho que se correlaciona con lo reportado por Delgado y Álvarez (2012).

En ambos casos, evidenciamos una influencia importante de la dictadura militar en la ralentización y la semi clandestinidad de sus prácticas musicales. Wechemapu indica que, entre 1975 y 1979, la actividad de la agrupación se vio reducida, principalmente, a presentaciones en espacios semi clandestinos. Las más importantes fueron las peñas organizadas por la FREDER (Fundación Radio Escuela para el Desarrollo Rural). Por otra parte, en ambos casos se observa un interés importante por la reafirmación identitaria a través de prácticas musicales híbridas, que se vinculan de manera directa al mundo rural pero que circulan con mayor intensidad en contextos urbanos al interior de la ciudad de Osorno. Lo anterior nos permite pensar que existe un conocimiento reducido respecto a las prácticas musicales urbanas a nivel regional, y que los procesos de construcción identitaria, en la mayoría de los casos, surgen como una respuesta posterior al período comprendido entre 1973 y 1989. De esta forma, la construcción de elementos que relacionan a los músicos con su entorno pareciera ser parte de un proceso de reconocimiento de los aspectos que los identifican. Suponemos que la mimesis musical podría formar parte de este fenómeno de apropiación, que tiene como objeto reinterpretar las formas con las cuales los músicos se relacionan e identifican con su entorno.

CASOS ESTUDIADOS

Los casos que hemos identificado han sido analizados a partir de la delimitación de los fragmentos que incorporan recursos musicales miméticos y otros elementos discursivos que contribuyen a reafirmar la relevancia de ese aspecto. Hemos recurrido a las grabaciones de las canciones disponibles en medios digitales, principalmente YouTube. La organización de los ejemplos tiene relación con dos dimensiones de expresiones de mimesis que hemos identificado. En primer lugar, se encuentra el caso de Kaikül, que plantea un acercamiento hacia la poética de Lorenzo Aillapán a través de la canción *Uñumche*. Por otra parte, se presenta el caso de Armazón, quienes incorporan elementos vinculados con la naturaleza. Finalmente, Wechemapu, en la canción *Yafkun Pitü*, muestra una aproximación diferente al uso de la mimesis musical, la cual se acerca a las características tradicionales señaladas por Pérez de Arce (2020) a través del uso de la onomatopeya como aspecto identitario.

1. Kaikül (2012). *Uñumche*. En *Cosmofonía*. Puerto Montt: Refugio Sonoro.

Kaikül es una agrupación de la comuna de Puerto Montt, Chile, que inicia su actividad musical el año 2012. Se caracteriza por un estilo cercano al *folk*, e incorpora elementos del rock progresivo y algunos aspectos organológicos y discursivos asociados a la cultura mapuche. La canción que abordaremos se denomina *Uñumche*.³ Pertenece al disco “Cosmofonía” (2012), el cual posee diversos elementos a nivel iconográfico que permiten asociar el concepto de “cosmofonía” con la cultura tradicional. Desde esta perspectiva, es posible identificar un vínculo entre las alusiones a la cultura de dicho pueblo originario, y la naturaleza como un elemento que configura símbolos de identidad étnica (Parsons, 1975: 65). En tal sentido, esta premisa es observada tanto a nivel visual como también musical. Sobre lo primero, es posible identificar cuestiones interesantes en la carátula de “Cosmofonía”:



Ilustración 1: Carátula de “Cosmofonía” (2012), de Kaikül.

Diseño gráfico: Rodrigo León. Fuente: Imagen escaneada por los autores.

3 A diferencia de la denominación utilizada por Aillapán -*uñumche*-, la canción de Kaikül no incluye la diéresis en las u. De esta forma, nos referiremos a *Uñumche* para indicar la canción, y al *uñumche* para referir a Lorenzo Aillapán.

En primera instancia, es visible la presencia del *kultrun* entrelazado con las raíces de un árbol. Este vínculo entre el instrumento musical y las raíces es relevante, pues la asociación entre las raíces/naturaleza y el *kultrun*/música constituye un aspecto significativo en dicho trabajo. Como se expuso anteriormente, Villagrán et al. (1999: 606) reportan que las alusiones a las aves en los apellidos mapuche es un aspecto común, y tienen su origen en el vínculo de las comunidades con la tierra. Tanto Díaz-Collao (2020) como Pérez de Arce (2020: 19) observan la relación sonora entre la cultura mapuche y su entorno natural, como un aspecto que caracteriza el vínculo entre lo mapuche y otras dimensiones de su experiencia cotidiana. A partir de esto, no es de extrañar que los signos que relacionen a la música con el territorio surjan mediante la homologación de la idea del territorio con la naturaleza. Sobre la base de esto, la canción *Uñumche*⁴ nos proporciona información para las futuras etapas de esta investigación, particularmente, debido a que se pueden manifestar los principios del concepto de identidad étnica que reporta Parsons (1975: 65).

En el caso del tema *Uñumche* de Kaikül, identificamos algunos aspectos de interés en materia discursiva. En primer lugar, la influencia de la poética de Lorenzo Aillapán es significativa. Aillapán es conocido como “El hombre pájaro” (*ünümche*), y es presentado como un gran conocedor y exponente de la cultura mapuche y sus manifestaciones ancestrales. Para él, las aves entregan mensajes, y al imitar sus sonidos –*wünül* o lenguaje onomatopéyico pajarril–, se sumerge en un todo donde estos son un canto, poesía y saberes ancestrales que lo conectan con las fuerzas de la naturaleza y con la sabiduría de la sanación. El poeta reporta que su ser *ünümche* se reveló desde niño a través de un sueño; los más sabios de su comunidad vieron que era especial, que estaba destinado a recibir y preservar el conocimiento ancestral. Esta idea es coherente con la cosmovisión mapuche, pues el canto de las aves es un lenguaje universal, y el *ünümche* es una especie de mensajero que interpreta este lenguaje (Aillapán y Rozzi, 2004: 420).

En la canción, la mimesis musical se produce en la introducción (13’ 46”⁵ - 15’ 15”). En esta sección, los músicos emulan el canto de aves y del entorno, fundamentalmente el viento. El proceso de mimesis se configura a partir de la utilización de una serie de recursos musicales y de producción sonora que contribuye a establecer un ambiente que simula un paisaje sonoro de la naturaleza. De esta forma, es posible observar el uso de la flauta traversa soprano en un registro agudo, pasajes melódicos basados en arpeggios, y el uso de efectos tales como *whistle tones* y sonidos eólicos.⁶ La flauta y el violín, por sus tesituras, son los instrumentos que aparentemente simbolizan el canto de las aves. Además, los músicos adicionan otros elementos de manera incidental tales como un palo de agua, cortinilla, ocarinas, un pájaro de agua⁷ y una “ranita” de madera.⁸

La relación de estos eventos con el trabajo de Aillapán se evidencia en una suerte de equivalencia entre la onomatopeya del poeta, con los recursos miméticos asociados a los instrumentos. La onomatopeya como expresión de mimesis es representada, en este caso, mediante los instrumentos musicales señalados, quienes imitan el sonido de los pájaros en un ejercicio de aproximación a las prácticas del poeta. De esta forma, la onomatopeya de Aillapán viene a configurar símbolos que adquieren su significancia cultural por su vínculo con la imagen del *ünümche*. Antivero (2020: 1108) refiere a ésta como un signo lingüístico que puede constituir un símbolo sonoro. Así, se cumple con uno de los aspectos de la articulación de la identidad étnica que define Parsons (1975: 65), por cuanto la mimesis musical simboliza la identidad mapuche y la relación entre el mapuche y la naturaleza, mediante la alusión al discurso onomatopéyico del poeta, quien afirma un discurso asociado al vínculo mapuche-naturaleza. Esto nos permite inferir que la mimesis se transforma en un símbolo de identidad étnica, que vincula a los músicos con el territorio que habitan.

2. *Armazón (1999). Traweli campana.*⁹ En *Gülkantun: canto ceremonial mapuche*. Castro: Fondart-Consejo general de Caciques de Chiloé.

En el segundo ejemplo, es posible identificar ciertas ideas ligadas al indigenismo en ciertos elementos de orden discursivo musical. Al respecto, Silva-Zurita (2017: 9-10, 95-96) explica que son varios los movimientos sociales, políticos, académicos y artísticos que han adoptado de manera implícita o explícita un enfoque indigenista, con el objetivo de desarrollar formas de comprender las prácticas musicales a partir de las reivindicaciones del pueblo mapuche. En un estudio etnográfico centrado en prácticas musicales mapuche ligadas a la tradición y, en particular, a las desarrolladas por una serie de “cultores competentes”, Silva-Zurita (2017) reconoce y describe algunas características del indigenismo señaladas por Niezen (2003: 9-13), Graham (1990: 3) y Knight (1990: 95-96). Entre ellas, se encuentran la exaltación e idealización de lo vinculado a la tradición musical mapuche; la atribución de connotaciones negativas hacia los elementos considerados “chilenos”, foráneos, mestizos y contaminados; la articulación de elementos identitarios por parte de una minoría que recrea aspectos históricos en oposición al estado-sistema dominante; y la conexión de ciertas cualidades musicales mapuche con componentes sobrenaturales, supeditados a la pertenencia étnica y/o territorial (Silva-Zurita, 2017: 9-10, 45, 95-96). En el caso de la obra analizada, podemos encontrar aspectos identitarios mapuche, representados principalmente en elementos métricos y organológicos vinculados con la música tradicional.

La canción *Traweli campana*¹⁰ tiene una duración de 6 minutos y 54 segundos. Desde una perspectiva descriptiva, se distingue la voz de una cantante y un texto principalmente en lengua mapuche –que en esta ocasión no será analizado–, con la inclusión de algunas palabras en español. Desde el punto de vista organológico, se observan flautas traversas, una guitarra electroacústica, piano, platillos, un

4 Ver: Kaikül (2012). *Uñumche*. En *Cosmofonía*. Puerto Montt: Refugio Sonoro. Disponible en: <https://youtu.be/KR3Xed91Fec?t=664> (revisado el 1 de julio de 2020).

5 Ver: <https://youtu.be/KR3Xed91Fec?t=827> (revisado el 15 de octubre de 2020).

6 Una definición extensa de dichos efectos puede ser encontrada en Adler (2016: 185-186).

7 Silbato de cerámica al que se le añade agua en el interior y, al soplar, genera un efecto de trino.

8 Un güiro pequeño que imita el croar del anfibio.

9 En lengua mapuche, suenan las campanas.

10 Armazón (1999). *Traweli campana*. En *Gülkantun: canto ceremonial mapuche*. Castro: Fondart-Consejo general de Caciques de Chiloé. Disponible en: <https://youtu.be/5FyV07Bhl7k> (revisado el 15 de octubre de 2020).

tambor –que aparentemente es un *kultrun*–, y una serie de sonidos usados de manera ambiental. La canción se inicia con una sección de casi un minuto de duración, que está compuesta por dos flautas traversas que presentan un uso marcado de efectos sonoros como el *frullato* y el *jet whistle*.¹¹ Lo ejecutado por las flautas constituye un bloque que pareciera retratar un paisaje sonoro formado por el viento en el bosque. Al final, se presenta el sonido de una cuerda rasgada suavemente con algún objeto, como una uñeta, lo que se acompaña con otros sonidos y efectos realizados por instrumentos de viento. Al igual que en el caso de Kaikül, observamos el uso de recursos técnicos asociados a la recreación de paisajes sonoros naturales. Los sonidos eólicos y el uso de la flauta son recurrentes en los primeros dos casos, y pareciera ser que dicho instrumento tiene un rol importante como un agente que contribuye a la materialización de los procesos de mimesis que acontecen en aquel trabajo.

El inicio de la segunda sección se superpone con el final de la primera, produciendo un cambio sonoro con la introducción de la guitarra y el piano, que ejecutan arpeggios, acordes y frases breves, mayoritariamente consonantes en torno al acorde de do menor; un tambor que marca principalmente corcheas en 6/8 y platillos que refuerzan ciertas instancias de la canción. Además, percibimos algunos sonidos y efectos similares a los utilizados anteriormente. En el minuto 2'26",¹² comienza una tercera sección caracterizada por la incorporación de la voz que realiza una serie de patrones melódicos, utilizando un material tonal comprendido por sib3 – do4 – mib4 – fa4 – sol4 – sib4; el resto de los instrumentos no presenta cambios significativos con respecto a lo ya expuesto. La tercera sección finaliza con el término de los patrones melódicos ejecutados por la cantante en el minuto 5'20",¹³ lo que da paso a la cuarta y última sección que se inicia con una serie de acordes en el piano y un *fade out*, el que incorpora un cambio de textura al ir quitando instrumentos de manera progresiva para dejar solo ciertos efectos sonoros al final de la pista.

Podemos concluir que los eventos de mimesis se configuran, principalmente, a través del uso de recursos técnicos ejecutados por la flauta en la introducción de la canción –de igual forma a lo señalado en el caso de Kaikül–. El uso del *frullato*, el *jet wistle* y los sonidos eólicos, parecen contribuir a la creación de estos símbolos de identificación étnica que reporta Parsons (1975: 65). Relacionamos el uso de la flauta con los aspectos que definen a la estética *new age*, en tanto se consuma la relación de este instrumento con los pueblos originarios y estos, a la idea de la naturaleza como fuente de sanación (Grove Hall, 1994). Más allá de ideas asociadas a la sanación, las alusiones a la naturaleza son comunes en el campo literario vinculado a la cultura mapuche y son caracterizadas por Espinoza (2020) como parte significativa en la configuración de un discurso de conciencia ecológica. Así, la mimesis pareciera apuntar a dicha conciencia ecológica en tanto mecanismo de reidentificación con lo mapuche. Observamos que los símbolos señalados por Parsons se configuran a partir de la interpretación de la naturaleza con códigos que son, en

apariciencia, más cercanos a la música de Occidente, o a la interpretación de lo tradicional a través de mecanismos musicales propios de la cultura occidental.

3. Wechemapu (2005). *Yafkun Pitiu*.¹⁴ En *El nuevo canto de la tierra*. Osorno: Fondart.

El grupo Wechemapu inició sus actividades el año 1975 en Cumilelfu, localidad rural ubicada en la comuna de San Juan de la Costa, Osorno. Sus composiciones evidencian componentes propios de la cultura *williche*, entre ellos la lengua, instrumentos característicos como el *bandio* o banjo *williche* (Soto-Silva, 2018: 156), y temáticas que se relacionan con cuestiones identitarias y vivenciales de la cultura. Cabe señalar que Wechemapu tiene un rol activo en la lucha por reivindicaciones de sus comunidades, como la recuperación lingüística y el fomento de algunas prácticas culturales *williche* (Wechemapu, 2009).

*Yafkun Pitiu*¹⁵ pertenece al disco “El nuevo canto de la tierra”, editado y publicado en 2005. Algunas canciones pertenecientes a este álbum utilizan ritmos derivados de danzas tradicionales de la región, como la sajuria y la guaracha. En tal sentido, en algunas de sus composiciones se encuentran presentes la lengua mapuche, ritmos asociados a la tradición mapuche e instrumentos como la *trutruka*, el *trompe*, el *kultrun* y la *pifilka*. Al igual que en el caso de Kaikül, los aspectos gráficos del disco también remiten a la naturaleza.



Ilustración 2: Carátula de “El nuevo canto de la tierra” (2005), de Wechemapu. Propietario: Wechemapu. Fuente: <https://www.mapuexpress.org/2016/05/15/el-legado-musical-de-wechemapu-recopilacion-de-videos/> (revisado el 14 de julio de 2021)

En relación con la canción analizada, el texto se asocia al ave pitío o *pitiwe* (*Colaptes pitius*), considerada por la cultura mapuche como un ave anunciadora. Su nombre es una onomatopeya de su canto, ya que el animal emite un sonido agudo, que los mapuche interpretan como *pitiwe* (Navarro, 2014: 22). Esta ave es una especie de pájaro carpintero, cuyo canto –para la cultura mapuche–

11 Ver: Adler (2016: 185-186).

12 Ver: <https://youtu.be/5FyVO7Bhl7k?t=146> (revisado el 15 de octubre de 2020).

13 Ver: <https://youtu.be/5FyVO7Bhl7k?t=320> (revisado el 15 de octubre de 2020).

14 En lengua mapuche, canta el pitío.

15 Ver: “El nuevo canto de la tierra” (2005). Yafkun pitiu. Disponible en: <https://youtu.be/-5lfd9RLTrI> (revisado el 12 de octubre de 2020).

se asocia con el anuncio de visitas o la muerte de algún miembro de la familia (Barbosa, Cornelius y Cortez-Echeverría, 2016). El uso de una temática relacionada con el canto de un ave, evidencia un aspecto señalado por Pérez de Arce (2020: 19), por cuanto los sonidos de la naturaleza son relevantes para las comunidades, ya que permiten la comprensión sonora de su entorno. De esta manera, es posible relacionar el canto del pitío con cuestiones identitarias propias de la cultura, debido a la importancia que tienen las aves en la cosmovisión mapuche. Antivero (2020) menciona que las onomatopeyas presentes en la lengua mapuche apuntan principalmente a los nombres de los animales, por lo que dicha imitación se puede entender como parte de un aspecto identitario dentro de la cultura tradicional. Así, el interpretar los sonidos de sus cantos les permite integrarlos en distintos aspectos de sus vidas. Este parece ser un aspecto relevante para la configuración del imaginario creativo de la agrupación Wechemapu, quienes reportan, como uno de los objetivos de su quehacer artístico, la revitalización de distintos aspectos y prácticas de su cultura.

Una de las formas en las cuales se manifiesta esto es a través del texto literario de *Yafkun pitiu*. En él se relata el anuncio de la muerte de una persona a través de una forma determinada del canto de esta ave. El utilizar el conocimiento ancestral, en cuanto al significado del canto para la cultura *williche*, nos muestra que son portadores de este saber, lo apropian y lo transmiten a través de sus procesos creativos.

Al respecto, y para reafirmar el aspecto identitario y de apropiación cultural a través de la canción, podemos mencionar lo señalado por Silva-Zurita (2017: 99-104), que se refiere a los términos *wünül* y *dungun*, ambos ligados a la tradición mapuche. El primero –*wünül*– alude a la naturaleza onomatopéyica del sonido, a algo que no puede expresarse en palabras, por lo que el canto de las aves tiene *wünül*. Este término también se relaciona con la música tradicional, ya que se utiliza para mencionar las cualidades de esta. Por tal motivo, Silva-Zurita (2017: 99-104) señala que este concepto suele traducirse como “sonido mapuche”, “melodía mapuche” o “tono mapuche”. En el caso de *dungun*, el término refiere a un sonido que posee un significado que puede expresarse en palabras. La relación de estos conceptos con el sonido o canto de las aves se evidencia por la particularidad de que estos sonidos “tienen” *wünül*, pero que también podrían “llevar” *dungun* al considerar que entregan un mensaje que puede expresarse en palabras (Silva-Zurita 2017: 99-104). De esta manera, el canto del ave, tal como indica la tradición, provee un significado que está relacionado con el sonido onomatopéyico de esta.

El sonido onomatopéyico del canto del pitío es expresado mediante la imitación de este a través del silbido realizado por la voz humana (00’ 11” - 00’ 15”¹⁶), elemento que –en nuestra interpretación– constituye una expresión de mimesis. Esto posibilita una construcción musical que involucra un relato que dialoga con elementos de conocimiento ancestral, lo cual da cuenta de la conexión profunda de esta cultura con el entorno, a través del uso de recursos sonoros que evocan sonidos naturales.

Para efectos de este ejercicio, y teniendo presente que se trata de una reinterpretación de los elementos miméticos de la composición, podemos relacionar el carácter anunciador de esta ave con la aparición de su “canto” en diversos momentos de la obra, en los cuales el texto alude a la muerte como consecuencia de alguna enfermedad. Por ejemplo, este sonido aparece antes de enunciar ideas que hablan del “fin del hombre”, entendiendo el “fin” como la muerte (00’ 11” - 00’ 38”). Posteriormente, en el relato hablado, aparece el canto del pitío cuando se señala un mal augurio al “sentirlo llorar” (01’ 20” - 01’ 42”¹⁷). El texto hace referencia al Taita Huenuleo, un anciano que ha enfermado. En la siguiente sección, se confirman los malos augurios con la muerte de Huenuleo (01’ 52” - 03’ 02”¹⁸ y 02’ 44” - 02’ 56”¹⁹). Finalmente, el texto “así todos tendremos un final”, es acompañado simultáneamente por el sonido del ave (03’ 01” - 03’ 43”²⁰), y reafirma el carácter anunciador de ésta. El elemento mimético que aparece durante toda la composición –referido a la onomatopeya del canto del pitío–, resalta la identificación de la agrupación Wechemapu con elementos de su cultura.

Referente a los elementos sonoros, la utilización de instrumentos como las *kascawillas*, cuya sonoridad parece evocar el sonido de las olas del mar (00’ 07” - 00’ 19”), permite que los músicos relacionen ciertos recursos instrumentales con un paisaje sonoro natural, en lo que podríamos interpretar como expresión de territorialidad. En relación con los dos componentes miméticos observados, es decir, el canto del pitío y el sonido de las olas del mar, podemos identificar que, al parecer, los elementos que relacionan a estos músicos con su entorno forman parte de un proceso de reconocimiento de los aspectos que los identifican, convirtiéndose, tal como señala Parson (1975: 65), en símbolos que conllevan una significación cultural. De tal modo, las expresiones de mimesis podrían formar parte de un signo de identidad territorial, que nos muestra una manera de expresar su pertenencia al espacio, a través de su texto literario y las reproducciones de sonidos naturales –como el canto del ave y el sonido del mar–.

16 Ver: <https://youtu.be/-5lfd9RLTrI?t=12> (revisado el 12 de octubre de 2020).

17 Ver: <https://youtu.be/-5lfd9RLTrI?t=82> (revisado el 12 de octubre de 2020).

18 Ver: <https://youtu.be/-5lfd9RLTrI?t=112> (revisado el 12 de octubre de 2020).

19 Ver: <https://youtu.be/-5lfd9RLTrI?t=164> (revisado el 12 de octubre de 2020).

20 Ver: <https://youtu.be/-5lfd9RLTrI?t=181> (revisado el 12 de octubre de 2020).

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La mimesis musical, entendida como la imitación de la naturaleza a través de recursos musicales, es observada en los ejemplos analizados a partir de dos dimensiones. Por una parte, nos encontramos con la expresión de esta mediante la imitación de paisajes sonoros naturales y de aves; y, por el otro, se observa el uso de la onomatopeya como un recurso sonoro que vincula prácticas tradicionales mapuche con imaginarios de identidad, sustentados en la relación del músico con la naturaleza.

Sobre el primer punto, tanto Pérez de Arce (2020: 19) como Villagrán y Videla (2018: 264) presentan, en sus estudios, una visión de la cultura mapuche vinculada a la construcción de un relato cercano a la naturaleza. Es posible constatar que, al igual que lo señalado por Garrido, Bendrups y Hayward (2018), la aproximación de Kaikül y Armazón nos remite a la representación icónica de las aves como símbolos de identidad cultural. La expresión de aquella estrategia sugiere que la relación entre la naturaleza y las comunidades es un aspecto discursivo relevante en la

idealización de lo mapuche por parte de músicos urbanos. Esto pareciera ser significativo en el establecimiento de un vínculo entre la música, el territorio y las percepciones de identidad.

Por otra parte, la onomatopeya es representativa en la identidad mapuche –un ejemplo de esto es lo reportado por Navarro (2014: 27) en relación con los apellidos–, estableciendo una conexión entre la lengua y la naturaleza. La presente experiencia permite concluir un cierto uso de elementos de la cultura tradicional mapuche por músicos urbanos, como un mecanismo de identificación étnica; tal es el caso del recurso onomatopéyico utilizado por Wechemapu. Estos generan un sentido de pertenencia identitaria (Glazer, 1975: 16), y propician la emergencia de símbolos en los grupos musicales que fueron objeto de estudio. En este sentido, la mimesis y la onomatopeya son elementos que, en conjunto a los discursos estéticos asociados, funcionan como un símbolo de identidad para los músicos populares (Parsons, 1975: 65). Esto puede ser resumido de la siguiente manera:

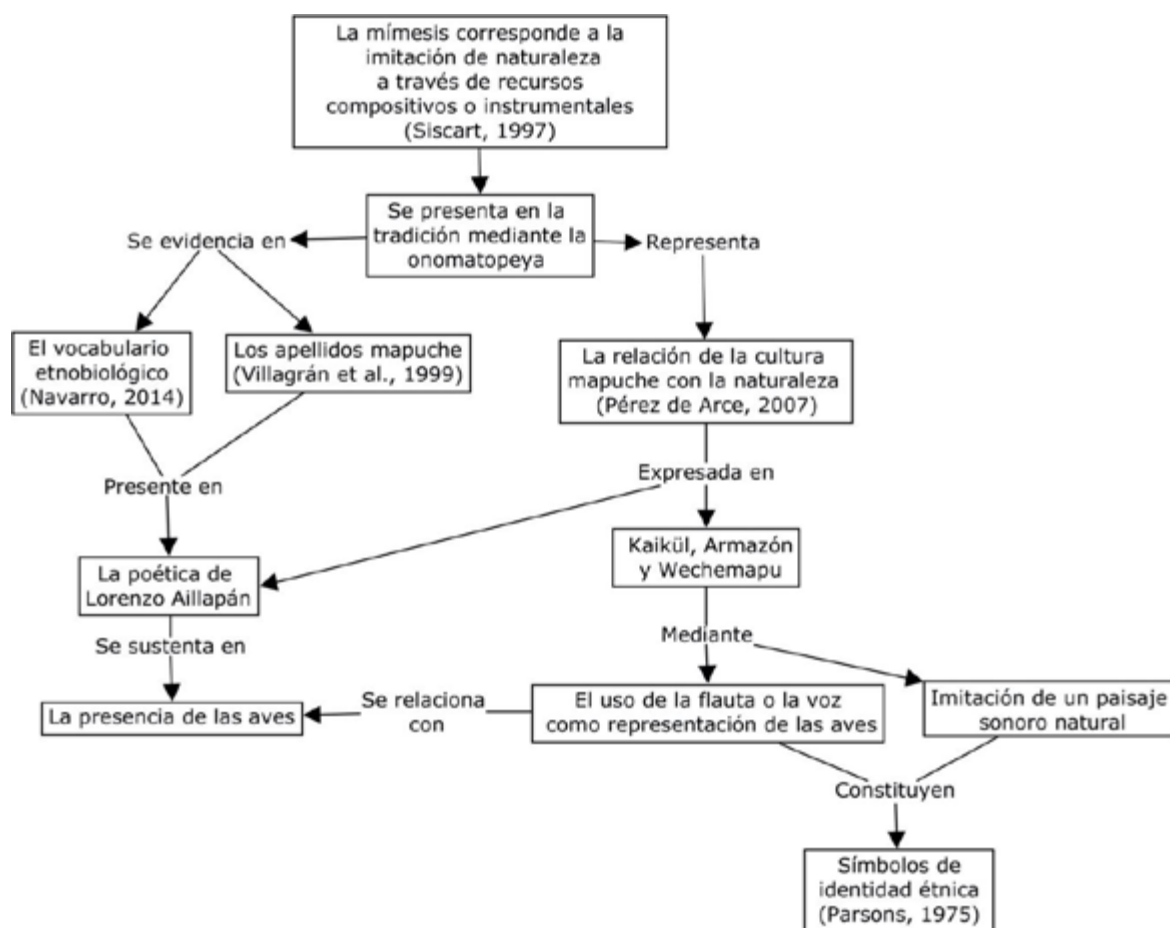


Ilustración 3: Resumen de los resultados del estudio.
Propietario y autor: Elaboración propia.

Podemos señalar que el uso de la mimesis pareciera estar vinculado con elementos propios de la cultura mapuche, a través de la comprensión de la onomatopeya como una manifestación de mimesis. Por otra parte, los músicos urbanos estudiados parecieran vincular su producción musical con la cultura mapuche a través de la mimesis, con el objetivo principal de posicionar un discurso relacionado con la naturaleza. En este sentido, los músicos parecen comprender que la relación del mapuche-*williche* con la naturaleza, y particularmente con las aves, es parte de un imaginario de identidad tradicional. Esta suerte de romanticismo, visualizado en la relación naturaleza-identidad, pareciera tener relación con la construcción de un discurso cercano a las interpretaciones *new age* o al *world music*, que observaron Garrido, Bendrup y Hayward (2018). La flauta cumple un rol importante en este aspecto, como se evidenció en los casos de Kaikül y Armazón. La mimesis musical se relaciona con la identidad mapuche a través de la emergencia de una serie de símbolos de identidad étnica que se materializan en la utilización de elementos musicales míméticos que refieren a aspectos culturales relevantes para las comunidades mapuche *williche*. Planteamos que este fenómeno puede ser analizado como una representación musical. Bohlman (2006: 205) menciona que la etnomusicología comprende a la música como representación, y es a partir de esa premisa que podemos aproximarnos a la música como una forma de entender lo que esta representa más allá de su organización sonora. El enfoque de Bohlman supone la identificación de una serie de metalenguajes representacionales que nos permiten entender diversos aspectos sobre el discurso musical, por lo que los discursos identitarios podrían formar parte de dichos metalenguajes, y a partir de estos podríamos rastrear los aspectos musicales que se vinculan con dichos relatos. Este aspecto es relevante a la hora de cuestionarnos lo observado en el presente artículo; si bien esta experiencia es principalmente descriptiva, abre una línea de análisis más profundo de los aspectos musicales implicados en los procesos de reafirmación identitaria.

En este sentido, quisiéramos reflexionar sobre las limitaciones y proyecciones de esta aproximación preliminar. En primer lugar, consideramos como una proyección del estudio, profundizar en los elementos que se manifestarían a través de la influencia de los discursos “neoindigenistas” latinoamericanos utilizados en ciertos contextos sociales urbanos, vinculados con prácticas *new age* (Sarrazin, 2008: 140). Estos podrían adoptar sistemas eclécticos que condicionan creencias y hábitos de consumo, incorporando elementos “a la medida”, importados de culturas orientales y otros pueblos originarios, en franca oposición a la cultura occidental. En esta línea, planteamos que una indagación centrada en las percepciones respecto a la espiritualidad mapuche nos permitirá comprender el vínculo entre el indigenismo y su relación con la naturaleza como ícono de lo espiritual.

Por otra parte, consideramos relevante incorporar en las siguientes etapas del estudio la dimensión discursiva asociada a los relatos de los intérpretes y compositores, ya que la interacción con los músicos permitirá contrastar aquellos discursos que han surgido a través del análisis de su producción. De esta manera, la identificación y el contraste de aquellos símbolos de identidad étnica, nos acercarán a una mayor comprensión sobre las relaciones exis-

tentes entre las prácticas musicales y los imaginarios que surgen en los territorios. Finalmente, los resultados de esta fase han favorecido procesos reflexivos respecto a cómo esta estrategia contribuye a la reconstrucción de una identidad mapuche-urbana. Los fenómenos de reconstrucción identitaria parecieran favorecer la reinterpretación de las tradiciones en un proceso de recuperación que tiene su génesis en la comprensión de los espacios territoriales, como un aspecto trascendente en la identificación de los músicos. El análisis de esto nos permite inferir la existencia de un proyecto identitario común, en el cual los imaginarios creativos vinculan el territorio con la identificación étnica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, S. (2016). *The study of orchestration*. New York: W.W. Northon & Company, Inc.
- AILLAPÁN, L. Y ROZZI, R. (2004). Una etno-ornitología mapuche contemporánea: Poemas alados de los bosques nativos de Chile. *Ornitología Neotropical*, 15, 419-434.
- ALONSO, S. (2000). Mímesis y onomatopeya en el texto musical. *Moenia*, 6, 211-249.
- ANTIVERO, E. (2020). Relaciones léxicas en la terminología de voces de animales en lengua mapuche. En: *VI Jornadas de Investigación en Humanidades Homenaje a Cecilia Borel*. Bahía Blanca, Argentina.
- BARBOSA, O.; CORNELIUS, C.; CORTEZ-ECHEVERRÍA, J. (2016). *Guías de Campo de Fray Jorge. Tomo I*. Coquimbo: Centro de Estudios Avanzados en Zonas Áridas (CEAZA).
- BOHLMAN, P. (2006). Music as Representation. *Journal of Musicological Research*, 24 (3-4), 205-226.
- DELGADO, H. Y ÁLVAREZ, E. (2015). Historia del jazz en Osorno: el jazz como instrumento social. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 8 (1), 70-82.
- DÍAZ-COLLAO, L. (2020). *Música, sonido y práctica ritual mapuche: etnografía de una machi*. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- FLORES, E. (2014). El altar más alto. Conversación con Lorenzo Aillapán. *Revista de Literaturas Populares*, 14 (1): 225-277.
- FORNO, A. Y SOTO, I. (2015). Transiciones curriculares en educación intercultural: Desde el rock y el hip-hop, al canto tradicional mapuche (üi). *Alpha (Osorno)* (41), 177-190. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012015000200013>.
- GARCÍA, E. (2016). Imágenes y sonidos del Wall Mapu. El proyecto de descolonización del universo visual y sonoro del Pueblo Mapuche. *EMPIRIA. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, (35), 123-149.
- GARRIDO, W.; BENDRUPS, D. Y HAYWARD, P. (2018). *Música de Chiloé: Folklore, Syncretism, and Cultural Development in a Chilean Aquapelago*. Londres: Rowman & Littlefield.
- GARRIDO, W. Y BENDRUPS, D. (2013). Transcultural Latino: Negotiating Music Industry Expectations of Latin American Migrant Musicians in Australasia. *Musicology*. Australia 35 (1), 1-5.
- GIMÉNEZ, G. (2006). El debate contemporáneo en torno al concepto de etnicidad. *Cultura y representaciones sociales*, 1 (1), 129-144.
- GLAZER, N. (1975). The Universalization of Ethnicity. *Encounter*, 2, 8-17.
- GRAHAM, R. (1990). Introduction. In *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*, edited by Richard Graham. Austin: University of Texas Press, 1-5.
- GROVE HALL, S. (1994). New Age Music: An Analysis of an Ecstasy. *Popular Music & Society*, 18 (2), 23-33. <https://doi.org/10.1080/03007769408591552>.
- HAYWARD, P. Y GARRIDO, W. (2011). Chiloé: An Offshore Song Culture. In *Island Songs*, Baldacchino, G. (ed.). Plymouth, UK: Scarecrow Press, 157-170.
- HENRÍQUEZ, M. Y SALAMANCA, G. (2012). Rasgos prominentes de fonología segmental del chedungun hablado por escolares del Alto Bío-Bío. *Alpha*, 34, 153-171.
- JENKINS, R. (2008). *Rethinking Ethnicity: Arguments and Exploration*. London: SAGE Publications.

- KNIGHT, A. (1990).** Racism, Revolution and Indigenismo. In *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*, edited by Richard Graham. Austin: University of Texas Press, 71-113.
- LINCONAO, P. (2011).** Rock Mapuche. Hibridación cultural-memoria histórica. Ñuke Mapuförlaget.
- MAPUEXPRESS. (2016).** El legado musical de Wechemapu: Recopilación de videos. Recuperado de <https://www.mapuexpress.org/2016/05/15/el-legado-musical-de-wechemapu-recopilacion-de-videos/>.
- NAVARRO, H. (2014).** El léxico etnobiológico en lengua mapuche. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (23), 13-28.
- NIEZEN, R. (2003).** *The Origins of Indigenism: Human Rights and the Politics of Identity*. Berkeley: University of California Press.
- PACHECO, S., Y PAILAHUAL, K. (2018).** Identidad, autorepresentación y discurso decolonial en las letras del álbum debut del grupo Mapuche Peumayen. *Arte y Políticas de Identidad*, 19(o), 183-200. <https://doi.org/10.6018/reapi.359871>.
- PARSONS, T. (1975).** Some Theoretical Considerations on the Nature and Trends of Change of Ethnicity. In *Ethnicity: Theory and Experience*, editado por Nathan Glazer and Daniel Moynihan. Cambridge: Harvard University Press, 53-83.
- PÉREZ DE ARCE, J. (2020).** *Música Mapuche*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (S.F.).** Onomatopeya. *Diccionario de la lengua española* (23.3a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/onomatopeya>.
- REKEDAL, J. (2014).** El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo. *Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, (16), 7-30.
- _____ (2019). Martyrdom and Mapuche Metal: Defying Cultural and Territorial Reductions in Twenty-First-Century Wallmapu. *Ethnomusicology*, 63(1), 78-104.
- ROJAS-BAHAMONDE, P., BLANCO-WELLS, G., & MELLADO, M. A. (2020).** Towards an Anthropology with Flow: Steps To Go Beyond the 'Ontological Turn'. *Visual Ethnography*, 9(1).
- SARRAZIN, J. (2008).** La “espiritualización” de los discursos neoindigenistas en Colombia. *Trace. Travaux et recherches dans les Amériques du Centre*, (54), 77-91.
- SEPÚLVEDA, E. (2011).** *Música Mapuche Actual. Recuperación, cultural, resistencia, identidad*. Centro de Documentación Ñuke Mapuförlaget, acceso el 20 de noviembre de 2020, http://www.mapuche.info/wps_pdf/sepulveda20111127.pdf.
- SISCART, M. (1997).** Notas sobre la evolución del concepto de “mímesis”. En La teoría musical española del XVIII. *Revista de Musicología*, 20 (1), 393-400. doi:10.2307/20797426
- SILVA-ZURITA, J. (2017).** *An Ethnomusicological Study about the Main Musical Traits and Concepts of Traditional Mapuche Music*. Tesis doctoral, Monash University.
- _____ (2014). Music and Cultural Identity: an Ethnically-based Music Program in a Mapuche-Pewenche School. *Eras*, 16.
- _____ (2010). Music and the Promotion of Cultural Identity: A Case Study of an Indigenous Music Program Introduced to the Curriculum of a Pewenche Community School at Alto Bio-Bio in Chile A Research Report. Tesis de master, The University of Melbourne.

SOTO-SILVA, I. (2020). Reseña del libro *Música de Chiloé: Folklore, Syncretism, and Cultural Development in a Chilean Aquapelago*. Londres: Rowman & Littlefield, de Garrido, Bendrups y Hayward". *Resonancias* 24(47): 232-237

_____ (2019). Tesis doctoral: Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche williche: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la Fütawillimapu. *Revista de Musicología*, 42 (1), 367-372. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/26661414>.

_____ (2018). Percepciones respecto a la música popular urbana en territorio mapuche williche: hibridación, reafirmación étnica y resistencia en la Fütawillimapu. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.

_____ (2017). Música como actividad sociopolítica. Discursos de resistencia en la música urbana mapuche williche. *Revista Vórtex*, 5 (3). Recuperado de <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2163>.

VERGARA, N. (2010). Saberes y entornos: Notas para una epistemología del territorio. *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 1 (31), 163-174. doi: <http://dx.doi.org/10.32735/S0718-2201201000031%x>.

VILLAGRÁN, C.; VILLA, R.; HINOJOSA, L. F.; SÁNCHEZ, G.; ROMO, M.; MALDONADO, A.,... Y PAPIC, C. (1999). Etnozoología mapuche: un estudio preliminar. *Revista Chilena de Historia Natural*, 72, 595-627.

VILLAGRÁN, C. Y VIDELA, M. A. (2018). El mito del origen en la cosmovisión mapuche de la naturaleza: Una reflexión en torno a las imágenes de filu-filoko-piru. *Magallania (Punta Arenas)*, 46 (1), 249-266.

WECHEMAPU. (2009). *Autobiografía de un imaginario*. Documento de trabajo futawillimapu.org. Recuperado de http://www.futawillimapu.org/pub/Wechemapu_autobiografia_de_un_imaginario.pdf.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

ARMAZÓN. (1999). Traweli campana. En *Gülkantun: canto ceremonial mapuche*. Castro: Fondart-Consejo general de Caciques de Chiloé.

KAİKÜL. (2012). Uñumche. En *Cosmofonía*. Puerto Montt: Refugio Sonoro.

WECHEMAPU. (2005). Yafkun Pitui. En *El nuevo canto de la tierra*. Osorno: Fondart.

“Hombre y Sol”



Técnica: Linograbado a tres tintas
Impreso sobre papel.
Fabriano 250 grs
Formato: A4

“Con la memoria, con el olvido”: documental musical y dictadura en Chile

Martín Farías

Universidad de Edimburgo, Escocia

mefz1936@gmail.com



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

ENVIADO: 21-03-23

ACEPTADO: 21-06-14

RESUMEN

Dentro de un corpus de más de doscientos documentales sobre música producidos en Chile en la postdictadura, un número significativo aborda temas como el exilio, el encarcelamiento y el asesinato de músicos chilenos con posterioridad al golpe de Estado de 1973. En este artículo examino cuatro de estos documentales para mostrar las diversas miradas del pasado traumático del país que emergen desde lo musical y cuáles son los diálogos que establecen con el Chile de hoy. Asimismo, me propongo discutir las reflexiones que estas películas ofrecen sobre el vínculo entre música y política.

PALABRAS CLAVE

Documental musical, dictadura, música chilena, Jorge Peña Hen, Mauricio Redolés, Quilapayún.

RESUMO

Dentro de um corpus de mais de duzentos documentais sobre música produzidos no Chile no pós-ditadura, um número significativo aborda temas como o exílio, a prisão e o assassinato de músicos chilenos no período posterior ao golpe de Estado de 1973. Neste artigo examino quatro destes documentários para mostrar os diversos olhares para o passado traumático do país que emergem do campo musical e quais são os diálogos que estabelecem com o Chile de hoje. Além disso, proponho-me a discutir as reflexões que tais filmes oferecem sobre o vínculo entre música e política.

PALAVRAS-CHAVE

Documentário musical, ditadura, música chilena, Jorge Peña Hen, Mauricio Redolés, Quilapayún.

ABSTRACT

Within a corpus of more than 200 music documentaries produced in Chile during the post-dictatorship, a significant number of films addresses aspects of exile, imprisonment, and murder of Chilean musicians after the coup d'état in 1973. In this article, I analyse four of these films to highlight the diverse perspectives regarding the country's traumatic past that emerge from the music realm and its dialogues with present-day Chile. Furthermore, I analyse the reflections that these films offer regarding the links between music and politics.

KEYWORDS

Music Documentary, dictatorship, Chilean Music, Jorge Peña Hen, Mauricio Redolés, Quilapayún.

INTRODUCCIÓN

En este artículo presento algunos de los hallazgos de una investigación realizada entre 2017 y 2019 en torno al documental musical en Chile¹. En esta exploré un corpus de más de 200 películas producidas desde los años noventa a la actualidad para comprender algunas de sus características, tendencias y sobre todo para dilucidar cómo el documental nacional aborda y piensa los fenómenos musicales. Revisando este material pude constatar que una porción significativa de la producción toca aspectos relacionados con la dictadura militar. El grueso de estas cintas tiene un claro enfoque biográfico, ya sea concentrándose en solistas o conjuntos de música chilena, y muchas de estas biografías están cruzadas por la represión posterior al golpe de Estado. En este artículo me propongo interrogar esta corriente y pensar cómo estos documentales observan las múltiples formas de represión ejercidas contra los músicos durante aquellos años.

En la primera parte del artículo discuto algunas de las conceptualizaciones acerca del documental chileno y sus perspectivas en torno a la dictadura. Posteriormente analizo cuatro casos que ofrecen diversas miradas de la memoria sobre la dictadura militar en Chile y sus consecuencias. En primer término, comparo *Jorge Peña Hen, su música y los niños* (Guillermo Milla, 2004) y *Jorge Peña Hen, crear para crear* (Benoît Chanal y Claudio Jara, 2014), dos películas en torno al célebre director y precursor de las orquestas infantiles y juveniles que fuera asesinado por la Caravana de la Muerte a poco más de un mes del golpe de Estado de 1973². Más adelante, me concentro en *Redolés, las hebras de un poeta* (Len López, 2015) que aborda la detención, encarcelamiento y exilio del músico y poeta Mauricio Redolés y *Quilapayún, más allá de la canción* (Jorge Leiva, 2015), acerca del exilio y retorno del emblemático conjunto musical Quilapayún. A su vez, estas cuatro cintas proponen una reflexión que contrasta el pasado y el presente del país, y las transformaciones del Chile postdictadura.

¹ El estudio considera como documental musical las cintas de no-ficción de cualquier duración enfocadas en una práctica o fenómeno musical, un género, estilo, banda o solista. Al mismo tiempo entiende lo musical en su dimensión social, política y cultural (Farías 2019: 149).

² En adelante me referiré a estas dos cintas como *Su música y los niños* y *Crear para crear*.

DOCUMENTAL Y DICTADURA

Uno de los temas significativos dentro del amplio espectro de cine documental en el Chile contemporáneo es el de la memoria en torno a la reciente dictadura militar³. Según Traverso, ningún otro medio ha rechazado las narrativas oficiales de reconciliación y memoria como el documental proponiendo una serie de estrategias y miradas críticas al respecto (2018: 1). Traverso distingue un cine del trauma que no se conforma con representar la memoria traumática, sino que resalta los “atributos de los sobrevivientes” como su “resiliencia y creatividad” (2010: 182). Analizando este tipo de documentales, Pino-Ojeda propone que estas cintas son espacios para la reflexión en las que la audiencia se confronta a su propia historia ya sea vivida en forma personal o heredada generacionalmente (2013: 170). La autora añade que “tanto aquellos documentales que hurgan en las reliquias óseas como los que escarban en las memorias de víctimas sobrevivientes o testigos del terror de Estado llevan a cabo un trabajo arqueológico forense” (2013: 170). En términos de forma y contenido, Ramírez distingue dos grandes tipos de cintas, que ha definido como el cine de los afectados y el de los afectos. En el primero se busca dar cuenta de los hechos ocurridos durante la dictadura enfocándose en las víctimas, con una predominancia de los testimonios a la pantalla y evitando la narración en primera persona para enfatizar un sentido de objetividad, mientras que en el segundo se apuesta por narraciones más subjetivas, no necesariamente de las víctimas directas y utilizando estrategias audiovisuales más diversas y creativas (2016: 40-41).

A primera vista, el documental musical podría parecer alejado de estos asuntos pues a menudo se le ha considerado como un producto de carácter comercial, que busca promocionar la vida de estrellas de la canción (Edgar, Fairclough-Isaacs y Halligan, 2013: 19). Sin embargo, al revisar la producción chilena es posible constatar que un número significativo ha tocado temas en torno a la dictadura y sus víctimas, resaltando por un lado la figura de solistas y agrupaciones que sufrieron detención, tortura, exilio e incluso asesinato y, por otra parte, el movimiento contracultural de los años ochenta como un momento de florecimiento de prácticas culturales en oposición al régimen militar. En base a esto sería posible poner en diálogo las categorías de Ramírez con estos dos tipos de documentales musicales chilenos: por un lado, cintas concentradas en la visibilización de las víctimas y por otro, voces y procesos alternativos en torno al régimen dictatorial. Ahora bien, el hecho de que un documental tome a un músico o banda como tema central plantea desde ya un cuestionamiento a los relatos más convencionales sobre la dictadura. Considerando que lo musical como fenómeno es habitualmente relegado a un segundo plano de importancia social, el documental sobre música es en sí un relato sobre otras voces y otros temas de carácter más subjetivo y en, algunos casos, personal. Si bien lo musical tiene una importante dimensión social, hay un aspecto íntimo que resulta clave para interpretar este tipo de cintas. Como plantea Ramírez, el giro en el documental chileno “implica un desplazamiento desde un cine

comprometido con la revelación de la verdad y de imágenes de la atrocidad, hacia un cine menos interesado en la veracidad y más comprometido con la revelación de la subjetividad y la textura afectiva del pasado” (2016: 41). Más allá de las problemáticas específicas de cada caso, el documental musical hace parte de esta noción de subjetividad y da forma a esta textura afectiva del pasado, especialmente desde el ámbito sonoro.

Por otro lado, todos los documentales musicales que abordan temáticas en torno a la dictadura plantean, desde distintas perspectivas, alguna lectura sobre el vínculo entre música y política. Como veremos en las siguientes páginas esta es una relación compleja en la que lo político está íntimamente ligado a las historias personales que se presentan en pantalla, aunque en algunos casos las cintas intentarán desdibujar la importancia de lo político en favor de una visión idealizada de la música como algo inherentemente positivo y situado en una esfera superior.

3 Cerdán y Fernández distinguen entre la memoria histórica como una entidad fija y vinculada a los discursos oficiales en oposición a la memoria colectiva, de carácter dinámico y en una lucha identitaria (2016: 61). Es en esta última línea en que se inscribirían este tipo de documentales que, como veremos, se oponen a las narrativas oficiales.

DOS RETRATOS DE JORGE PEÑA HEN

Dos documentales estrenados con diez años de diferencia reconstruyen la vida y obra de Jorge Peña Hen, músico, director de orquesta, pedagogo y creador de lo que serán las orquestas infantiles y juveniles, tanto en Chile como en América Latina. Semanas después del golpe de Estado de 1973, el músico es torturado y posteriormente asesinado por la llamada Caravana de la Muerte en su paso por la ciudad de La Serena, donde éste realizó la mayor parte de su labor artística. Ambas cintas tienen un estilo similar en el que se ofrece un retrato biográfico del músico a través de los testimonios de su familia, amigos, colegas y estudiantes, aunque, como veremos, mientras *Su música y los niños* mantiene un tono expositivo basado casi únicamente en testimonios a cámara, *Creer para crear* utiliza estrategias audiovisuales más diversas.

Ante la ausencia de material de archivo audiovisual del músico, ambos documentales hacen un amplio uso de fotografías del periodo, particularmente de las actividades de Peña con sus orquestas y agrupaciones musicales, aunque también se incluyen imágenes de la ciudad en los años relatados y material de prensa que ilustra el trabajo del músico. También aparecen grabaciones sonoras que el propio Peña realizaba, a modo de bitácora, durante los viajes con las orquestas infantiles en las que entrevistaba a los mismos niños. En la ausencia de la imagen en movimiento, es la voz del músico la que funciona como un testimonio de su vida y su labor. Por ejemplo, en *Su música y los niños* vemos en pantalla a Omar Galleguillos, quien fuera alumno de Peña, recordando que este lo entrevistaba en los viajes que realizaban con las orquestas. Luego escuchamos el audio en que Peña comenta: “Omar Galleguillos va a decir algunas palabras”, seguido por la voz infantil de Galleguillos señalando que el viaje fue muy agradable. La grabación de la voz de la persona ausente y que fue asesinada en tan horribles circunstancias adquiere un estatuto de documento y contribuye al retrato audiovisual en torno al músico desde la esfera sonora. Tras la grabación se escucha una música interpretada por orquesta en un tono alegre y en la pantalla vemos fotografías de Peña y de Galleguillos cuando niño.

En los primeros minutos de *Creer para crear*, el violinista y director de orquesta Agustín Cullell menciona brevemente que Peña era miembro de las Juventudes Socialistas y atribuye a este hecho las ideas de justicia social que más tarde guiaron su labor. Sin embargo, salvo esta referencia no hay otras menciones al pensamiento político de Peña, y su enfoque pedagógico es simplemente interpretado como un interés humanista. Esta suerte de invisibilización de su faceta política coincide con una despolitización del retrato de los años setenta y el golpe de Estado que las cintas proponen. Por ejemplo, las referencias al gobierno de la Unidad Popular son casi inexistentes en ambas películas, un hecho curioso considerando, entre otras cosas, el viaje a Cuba que realiza Peña junto a su orquesta, que responde al fluido intercambio cultural entre ambos gobiernos socialistas. Tampoco queda claro si la militancia política de Peña continuó durante los años de la Unidad Popular ni si sus ideas y proyectos tuvieron mejor recepción bajo el gobierno de Salvador Allende o no. Posteriormente, los relatos en torno a su muerte coinciden en que fue una suerte de revancha de algunos colegas de la Escuela de Música que lo acusaron a los militares para sacárselo de encima y no

se indaga en su pensamiento político ni en el vínculo de estas ideas con su visión de la música y la pedagogía⁴. En los textos finales que se incluyen a modo de cierre en *Su música y los niños* se utiliza un lenguaje muy sutil que evita referirse al golpe de Estado o al asesinato del músico y por el contrario se señala que fue “víctima de quienes le dieron vuelta la espalda”.

Es importante considerar que el documental musical está fuertemente mediado por la idea de homenaje, cuestión que resultará conflictiva al momento de presentar aspectos problemáticos de la vida de sus protagonistas. Así muchas veces, tal como ocurre en la biografía musical escrita, se tiende a omitir ciertos aspectos que puedan ir en detrimento del retrato positivo y honroso. McClary vincula las biografías de compositores que proliferaron en el siglo XIX con la noción de hagiografía o vida de los santos. En ellos se omiten aspectos considerados negativos de las figuras presentadas para ofrecer una imagen idealizada que contribuirá a la recepción de su obra musical (1993: 84-85). De igual modo, en su análisis de películas biográficas, Burgoyne observa esfuerzos tendientes hacia la creación de un mito nacional (2008: 41). Los retratos de Peña siguen estos preceptos mostrando al músico como un idealista alejado de la política, mientras que la responsabilidad por su asesinato queda sin esclarecer.

Uno de los momentos más emotivos de *Creer para crear* muestra a Juan Cristian Peña, hijo del músico, leyendo una carta que su padre enviara a su familia el día 12 de septiembre de 1973. Al comienzo de la escena vemos imágenes de archivo del golpe de Estado y luego las manos del hombre sosteniendo la carta mientras escuchamos su voz. En la carta, Peña señala que siempre tuvo el sentimiento premonitorio de que su vida terminaría a los 45 años, que es efectivamente la edad en la que fue asesinado. Más adelante vemos el rostro de su hijo, que continúa leyendo la carta, y el plano nos muestra una pintura del rostro de Peña en el espacio negativo. La imagen en sí misma es sugerente, pues a través de la composición se crea tensión a nivel visual realzando el dramatismo del momento. El rostro del hijo está ubicado en el extremo izquierdo de la pantalla y en el amplio espacio negativo que se produce, vemos la pintura de Peña que mira en dirección opuesta, hacia el borde derecho.

Uno de los pocos elementos que se alejan del formato de testimonio a cámara en *Su música y los niños* aparece para retratar los últimos días de vida de Peña. Una recreación nos muestra el acto en que el músico escribiera una melodía en cautiverio utilizando fósforos quemados y un pequeño papel. En la pantalla vemos unas manos encendiendo los fósforos, formando un pentagrama y escribiendo las notas mientras escuchamos la melodía escrita tocada en un piano solo. La secuencia es dramática y el sentido trágico se acentúa con una breve metáfora visual en que vemos unas manos que parecen dirigir una orquesta. Escuchamos un redoble, la batuta cae sobre una partitura y un corte nos muestra el papel manchado de sangre. Si bien en

4 En contraste con estos relatos, una biografía de Peña consigna que su padre había sido fundador del Partido Socialista en Coquimbo, que el músico era también un hombre de izquierda, pese a que no fue activo en el Partido, y que en los años de mayor polarización política durante la Unidad Popular “nunca renunció a su militancia ni dejó de identificarse con el mandatario socialista” (Canihuante, 2017: 71).

lo personal la escena no me parece de buen gusto, considero interesante el intento por relatar los hechos desde el lenguaje audiovisual apartándose del testimonio.

En cuanto a la estructura narrativa de *Su música y los niños*, el asesinato de Peña se sitúa hacia la mitad de la cinta y con esto se evita ponerlo como punto climático. Luego de la sección en torno a su muerte, se vuelve atrás en la historia para seguir hablando sobre su labor docente y sus ideas en torno a la educación. Se ilustra también su legado a través de la formación de nuevas orquestas, pero a la vez se sigue dando información sobre sus escuelas y su pensamiento.

En ambos documentales hay un trabajo de rescate a nivel musical detrás de la producción audiovisual. En *Su música y los niños* la música que suena corresponde a un disco con música de Peña que fue una iniciativa liderada por el mismo director de la cinta, Guillermo Milla un par de años antes de la realización del documental, mientras que *Creer para crear* incluye arreglos realizados por Claudio Jara, uno de los directores, particularmente de la pieza que Peña escribiera en prisión. Ésta funciona como un *leitmotiv* que retorna en diferentes arreglos e instrumentaciones: piano y violín, piano y flauta y a toda orquesta.

Una de las estrategias narrativas de *Creer para crear* es la visita a lugares que fueron clave para la historia de Peña. Luego de una breve secuencia de imágenes de la ciudad de La Serena, vemos a uno de los directores del documental junto a Nella Camarda, pianista y viuda de Peña entrando a la que fuera su casa. La persona que los recibe comenta “yo sabía que algún día iba a pasar algo así”, evidenciando que estaba al tanto de que la casa había pertenecido al músico. Luego los vemos entrando por un pasillo hacia el interior. Allí, Camarda recorre el lugar reviviendo los espacios y la forma en que fueron habitados, como la habitación donde su marido escribía música y copiaban juntos las partes para la orquesta. Luego señala “estoy como viviendo en el pasado”. Emocionada y alegre comenta “la vida era un torbellino”. Apartándose del formato expositivo, la secuencia ofrece un espacio en que se reconstituye la vida cotidiana del músico mediante la visita a este lugar que no pertenece al espacio público sino a la vida privada de éste y su esposa.

¿QUÉ SERÁ DE MI TORTURADOR?

Aparecida en su disco *Bello barrio* (1987), la canción “Triste funcionario policial” del músico y poeta Mauricio Redolés propone, en una clave irónica y descreída, esta pregunta en torno al torturador. En distintas entrevistas el músico ha relatado que el origen de esa canción fue simplemente que un día por la calle le pareció reconocer a la persona que lo había torturado mientras estuvo detenido en los meses posteriores al golpe de Estado de 1973. Pese a su tono, que llega a ser humorístico, la canción es un ácido recordatorio de que muchos de los torturadores de la dictadura nunca enfrentaron un juicio y siguen libres en las calles.

El documental *Redolés, las hebras de un poeta* (Len López, 2015) presenta al multifacético artista en el contexto de las celebraciones de sus 40 años de carrera. Aunque esta descripción pudiera recordar documentales musicales conmemorativos dedicados a estrellas del rock y el pop, la gran diferencia es que la primera presentación musical de Redolés que la cinta conmemora tuvo lugar en la cárcel de Valparaíso cuando éste era prisionero político. En los primeros minutos toda esta situación se explica en textos que aparecen en pantalla, señalando que el músico vuelve a la cárcel, hoy convertida en un centro cultural, para celebrar sus 40 años de trayectoria con un concierto gratuito.

A lo largo del filme vemos diversos planos de la cárcel, hoy llamada Parque Cultural de Valparaíso. Estas tomas, que muestran a gente bailando, tocando música, y niños jugando, contrastan con el duro relato del músico que recorre el lugar recordando lo que era ese centro de detención, dónde estaban ubicadas las celdas y otros detalles. Incluso hay un momento en que Redolés va al lugar específico en donde cantó por primera vez, que era en ese momento una celda atiborrada de prisioneros. Allí reconstruye el lugar, poniendo sillas para demarcar los espacios y graficar el encierro en un espacio que hoy parece una simple oficina.

En los primeros minutos, el músico Tocorí Berrú, bajista de una de las bandas de Redolés, comenta un hecho que será clave para entender este documental: que la vida personal de este artista está ligada a la historia del país. En esa lógica, el testimonio particular de este músico y poeta permite dar cuenta de los procesos sociales y políticos del Chile de los últimos cuarenta años. Así, la cinta se aparta de los relatos idealizantes sobre los músicos para entenderlos como agentes que tienen un rol relevante en los procesos históricos y políticos de un país y no como artistas alejados de la vida mundana.

En términos de materiales, el documental incluye numerosas fotografías que son en gran medida las responsables de acercarnos al pasado. No hay materiales de archivo audiovisual de Redolés ni se intenta una biografía artística convencional donde se cuenten sus principales méritos. En lugar de eso, se apuesta por un relato que intercala testimonios en primera persona con las canciones presentadas en el concierto. A diferencia de los documentales que retratan el proceso para llegar a la realización del gran show, acá no parecen interesar los preparativos ni la noción del *backstage* tan presente en el documental musical en que se ofrece al público la posibilidad de acceder al espacio privado de los artistas (Romney, 1995: 86; Harbert, 2018: 212).

Si bien esta podría parecer simplemente una película de concierto pues el grueso de la narración está centrado en la realización del espectáculo, tanto los testimonios de Redolés sobre su cautiverio y posterior exilio como el significado del concierto en ese lugar son el núcleo de la cinta.

La visita de Redolés a la ex cárcel ilustra una de las estrategias del documental de postdictadura, en que las víctimas de la represión dictatorial vuelven a los lugares de detención para reconstituir una memoria (Bossay, 2011: 8). Resulta altamente simbólico que el lugar del concierto es la misma cárcel, convertida hoy en un centro cultural y que la visita no se limita simplemente a recorrer el espacio sino realizar un concierto allí. Siguiendo a Traverso diremos que el evento mismo se constituye como un “acto conmemorativo ritualizado” (2010: 187) que busca superar el trauma. Redolés incluye en su repertorio las canciones que cantó durante su paso por la cárcel en los años setenta y en varias de ellas invita a su autor o intérprete más reconocido. Por ejemplo, a Eduardo Gatti para interpretar su célebre “Los momentos” o “Nuestro México, febrero 23” junto a Max Berrú, cuya interpretación con el conjunto Inti Illimani popularizara la canción en Chile. De este modo, la performance de Redolés y sus invitados aúna su propia voz con la de aquellas voces que él intentó evocar en ese primer escenario en la cárcel.

SOBREVIVIENTES

Quilapayún, más allá de la canción (Jorge Leiva, 2015) es una cinta que reconstruye la historia del icónico conjunto de la Nueva Canción Chilena tanto a través de testimonios, un valioso material de archivo y procedimientos de montaje muy sugerentes. Me interesa subrayar sus estrategias para poner en diálogo el presente y el pasado como parte de un proceso de construcción de memoria. En apariencia, el documental es sencillo en su factura: las entrevistas van orientando el relato mientras un rico archivo fotográfico y audiovisual funciona como un apoyo. No obstante, el modo en que se utilizan los materiales y se articulan las narraciones es más complejo de lo que parece.

En el comienzo del documental se oye un piano interpretando una versión instrumental de “El pueblo unido jamás será vencido”, luego vemos al músico Ismael Oddó, que es quien toca el piano, y la cámara nos sitúa en una toma de estudiantes en la Universidad de Chile, en la antecámara de lo que será una presentación de la *Cantata Popular Santa María de Iquique*⁵. Vemos a los integrantes de Quilapayún llegar al lugar, hablar por teléfono para coordinarse y conversar con los jóvenes que organizan el evento, para establecer las presentaciones de rigor y otros detalles. Más adelante, presenciamos el comienzo de la *Cantata* interpretado fuera de la Casa Central de la Universidad de Chile ante un público muy atento. El “Pregón” que abre la obra como un llamado, cantando “Por más que el tiempo pase no hay nunca que olvidar / Ahora les pedimos que pongan atención”, funciona también como una invitación a seguir el relato del documental.

En esta apertura se vislumbran ya algunas de las estrategias narrativas que darán forma a la película. Por una parte, se sitúa al conjunto no en un concierto cualquiera sino actuando en solidaridad con el movimiento estudiantil como un agente activo en la sociedad chilena. Asimismo, el uso de las canciones del conjunto no opera solo como un mero acompañamiento, sino a partir de sus funciones narrativas y significados. Por otro lado, el permanente diálogo entre el presente y el pasado que articula el documental se expresa aquí a través de los sucesos de Iquique y el uso resignificado de la *Cantata* luego del golpe de Estado en 1973. Es interesante que la cinta abra en el presente en lugar de recurrir a un modelo estrictamente cronológico, pues así se establece la vigencia del conjunto y la persistencia de su accionar.

En términos de archivo, destaca la riqueza del material no solo fotográfico, sino también audiovisual, un bien escaso en el documental musical chileno. El desfase tecnológico entre América Latina y Europa o Estados Unidos se ha traducido en una diferencia sustancial a la hora de poder acceder a materiales audiovisuales de cierta antigüedad, a lo cual se suma el bloqueo norteamericano al gobierno de la Unidad Popular, que volvió muy difícil el acceso a insumos de filmación durante aquellos años⁶. Paradójicamente

5 En adelante, la *Cantata*.

6 Como ha señalado el documentalista Patricio Guzmán en varias ocasiones, la escasez de cinta durante la Unidad Popular con motivo del bloqueo estadounidense volvía cada vez más difícil realizar un documental. En ese contexto, el realizador pidió ayuda al cineasta francés Chris Marker, quien le envió una gran cantidad de película virgen con la que se pudo filmar su célebre *La batalla de Chile* (1975-1979). Más detalles sobre este hecho en Guzmán (2012).

te, el exilio en Europa es lo que facilita en gran medida la existencia de un archivo audiovisual del conjunto. Además de diversas presentaciones, vemos incluso un pequeño registro cotidiano de los músicos emprendiendo un viaje por Francia en un furgón⁷.

Más adelante, la *Cantata* retorna a través de fragmentos instrumentales que acompañan fotografías del golpe de Estado. Estas breves secciones, que podrían ser interpretadas simplemente como continuidad, adquieren un valor simbólico al considerar la *Cantata* no solo como representación de los hechos de 1907, sino también los acontecimientos posteriores al 11 de septiembre de 1973. Esta estrategia continúa cuando los músicos recuerdan que estando de gira en Francia se enteraron del golpe y luego vemos fotos de su presentación en el teatro Olympia pocos días después mientras se oye la sección de la “Canción letanía” que dice: “3.600 miradas que se apagaron, 3.600 obreros asesinados”. Así, se explicita nuevamente esta relectura. En su estudio sobre la *Cantata*, Karmy propone que durante la dictadura la obra se resignificó, asimilando la matanza de 1907 con la violencia del régimen (2012: 157-158). A través de este uso en el documental, la obra no se limita a acompañar la acción, sino que se aprovechan sus cualidades simbólicas para dar cuenta de los primeros momentos de la represión dictatorial.

En un estilo similar, la cinta hace un uso creativo del material de archivo en una de las secuencias del exilio. Vemos el mencionado registro audiovisual del conjunto emprendiendo un viaje por Francia. El montaje intercala imágenes del videoclip de “Vamos por ancho camino” de Víctor Jara, realizado por Hugo Arévalo en 1972, mientras se oye la canción “Mi patria”, de Quilapayún. Las imágenes en blanco y negro de Jara están editadas de una manera que sincroniza en forma precisa con las de Quilapayún, estableciendo un sugerente diálogo entre ambos archivos. A su vez, la letra de la canción, que comienza con la frase “Mi patria era sauces, alerces y nieve”, conecta con la toma del videoclip en que se ven los árboles del paisaje rural en que Jara aparece corriendo. Lejos de dar un significado unívoco, este montaje parece sugerir varias cosas: por una parte, une a Jara con Quilapayún en un momento en que en el documental ya se ha hablado de su asesinato. A su vez, la mezcla de un archivo en color y otro en blanco y negro establece un nexo entre el pasado y el presente. El blanco y negro simboliza ese pasado y el conjunto retratado en colores funciona como la representación del momento actual, en el exilio francés. Esto se ve reforzado por las imágenes en que vemos a Jara mirando a la cámara invitando al espectador a seguirlo. A través del montaje se genera una ilusión de que el grupo, subido en este furgón, está siguiendo a Jara simbólicamente, es decir, continuando su legado. Todo esto se vincula también con una de las reflexiones del director del conjunto Eduardo Carrasco, quien señala que el azar los llevó a estar fuera de Chile en el momento del golpe y por lo mismo se consideran sobrevivientes.

Se superponen luego imágenes de un antiguo registro en vivo de la canción “Mi patria” con otras actuales tocando la misma canción en la televisión francesa. El montaje habla también de la persistencia del grupo y las preguntas

que continúan sin respuesta. Al final de la canción vuelve el videoclip donde vemos a Víctor Jara de espaldas alzando los brazos al cielo mientras escuchamos la declamación de “Pido castigo”, canción de Eduardo Carrasco sobre un poema de Pablo Neruda. Nuevamente a través del montaje de materiales diversos se articula un discurso, pues la voz comenta la imagen de Jara personalizando la noción de “nuestros muertos” que sugiere el texto y estableciendo un llamado de justicia por ellos.

Más adelante, en un tono más testimonial, los músicos comparten sus reflexiones luego de retornar a Chile. Ricardo Venegas, por ejemplo, cuenta que se subía al transporte público y se alegraba solo por el hecho de ver y escuchar a la gente, pues todos eran chilenos. Sin embargo, esa alegría inicial se va diluyendo al notar que la sociedad chilena había cambiado mucho. Carlos Quezada, quien finalmente decide volver a Francia, relata que a veces iba al centro a tomar un café y se preguntaba si alguna de las personas a su alrededor sería el asesino de Víctor Jara. Eduardo Carrasco remata reflexionando que Chile ya no era el mismo y que “la dictadura militar no fue solo un gobierno sino un sistema de vida que se instaló”. Mediante estos relatos se establece un panorama de los cambios que había experimentado el país y la falta de justicia ante los crímenes cometidos durante la dictadura. Lejos de dar una mirada nostálgica por el Chile del pasado, la cinta ofrece una visión crítica de lo que significó el retorno para los miembros de Quilapayún. Siguiendo a Ramírez, vemos como el exilio de algún modo no termina pues perdura la experiencia de dislocación temporal y geográfica en quienes regresan (2014: 443). Esto se deja ver por ejemplo a través de la propia práctica del conjunto que graba un disco a distancia con algunos integrantes tocando en Francia y los otros en Chile.

El final del documental nos presenta la celebración de los 50 años del conjunto con un concierto realizado en las afueras del Palacio de La Moneda. Vemos al grupo interpretando “El pueblo unido jamás será vencido”. En línea con el estilo propuesto en la escena de “Mi patria”, se insertan fragmentos de archivo del que es probablemente el primer registro audiovisual de la canción, interpretada en vivo en una manifestación previa al golpe de Estado en 1973, insistiendo así en la vinculación entre pasado y presente. El final es muy significativo pues, en lugar de enfocarse en el grupo sobre el escenario, la cámara se detiene a retratar los rostros de las personas que están en el público cantando la canción con los puños en alto. Vemos una sucesión de planos generales en los que se aprecia la gran cantidad de espectadores y algunos primeros planos de rostros y puños siguiendo la canción. Así, se establece mediante el montaje la vigencia que tiene hoy el conjunto luego de cincuenta años de trayectoria.

7 Una de las excepciones a destacar es el registro del conjunto tocando en vivo en el Estadio Nacional en 1973. Esta filmación corresponde a *El poder popular* (1979), la tercera parte de *La batalla de Chile*.

CONCLUSIÓN

Las cuatro cintas discutidas dan luces sobre procesos de memoria, la represión durante la dictadura militar y sus repercusiones en el período postdictadura. Junto con los valiosos testimonios, el material de archivo juega un rol de suma importancia ofreciendo una suerte de prueba de los hechos que se relatan y de las vidas de los que ya no están, como en el caso de Jorge Peña. Algunos procedimientos realizados en estas cintas recuerdan la noción de “memoria forense” planteada por Pino-Ojeda (2013: 170) respecto al documental de la postdictadura. Mientras en *Redolés, las hebras de un poeta* es el mismo músico quien visita el que fuera su centro de detención, en *Creer para crear* es la viuda de Jorge Peña quien recorre lugares cotidianos para reconstruir la historia de su esposo. Por su parte, *Quilapayún, más allá de la canción* apela más al repertorio del conjunto, así como a procedimientos de montaje para ofrecer una reflexión sobre el proceso político vivido en Chile a partir del golpe de Estado.

Respecto al material de archivo, las dificultades a la hora de acceder a filmaciones se traducen en un predominio de la fotografía y las grabaciones de sonido como herramientas para acceder a ese pasado que se intenta retratar. En cuanto al uso de los materiales, este es en su mayoría ilustrativo y cumple una función de testimonio del pasado, aunque como vimos en el caso de *Quilapayún, más allá de la canción* se busca propiciar un discurso desde el trabajo de montaje aunando materiales, superponiendo canciones y registros audiovisuales.

Si bien el tema de la dictadura militar es central para la historia de los personajes tratados, no es algo que necesariamente se discuta en detalle. Las dos películas sobre Jorge Peña Hen buscan resaltar la faceta artística del músico en desmedro de su postura política articulando un discurso que lo presenta como una figura transversal más allá de colores políticos y donde el presente no es mayormente comentado salvo para dar cuenta del legado del músico expresado en las orquestas infantiles y juveniles. Por el contrario, las cintas sobre Redolés y Quilapayún ofrecen miradas más críticas y reflexivas tanto de la represión como de las implicancias de la llamada transición a la democracia.

Como un todo, estas películas se inscriben en la corriente de documentales que aborda las memorias de la dictadura militar y sus consecuencias en el Chile actual. Con este tipo de trabajos el documental musical en Chile parece alejarse de los modelos narrativos dominados por el retrato de estrellas del rock y el pop para adentrarse en la reflexión acerca del pasado reciente del país visibilizando historias específicas de violencia estatal y discutiendo el impacto del golpe y la dictadura en la música chilena.

BIBLIOGRAFÍA

- BOSSAY, C. (2011). Cineastas al Rescate de la Memoria Reciente Chilena. *Imagofagia* 4, Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/165/137>.
- BURGOYNE, R. (2008). *The Hollywood Historical Film*. Malden; Oxford: Blackwell.
- CANIHUANTE, G. (2017). *Jorge Peña Hen*. La Serena: Editorial Universidad de la Serena.
- CERDÁN, J.; FERNÁNDEZ, M. (2016). Memoria y documental de la Guerra Civil española y el Franquismo: De la memoria patética a la memoria sentimental. *Pasajes* 51, 58-73.
- EDGAR, R.; FAIRCLOUGH-ISAACS, K.; HALLIGAN, B. (EDS.) 2013. *The Music Documentary: From Acid Rock to Electropop*. Nueva York: Routledge.
- FARÍAS M. (2019). Cartografía del documental musical en el Chile postdictadura. *Comunicación y Medios* 39, 148-159.
- GUZMÁN, P. (2012). Lo que le debo a Chris Marker. *laFuga*, 14. Recuperado de <https://lafuga.cl/lo-que-debo-a-chris-marker/556>.
- HARBERT, B. (2018). *American Music Documentary. Five Case Studies of Ciné-Ethnomusicology*. Middletown: Wesleyan University Press.
- KARMY, E. (2012). Ecos de un tiempo distante. La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis -Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno. Tesis de Magíster en Musicología, Universidad de Chile.
- MCCLARY, S. (1993). Music and Sexuality: On the Steblin/Solomon Debate. *19th Century Music* 17 (1), 83-88.
- PINO-OJEDA, W. (2013). Forensic Memory, Responsibility, and Judgment. The Chilean Documentary in the Postauthoritarian Era. *Latin American Perspectives* 40 (1): 170-186.
- RAMÍREZ, E. (2014). Journeys of Desexilio: the bridge between the past and the present. *Rethinking History*, 18 (3), 438-451.
- RAMÍREZ, E. (2016). De restos a imágenes hápticas: un itinerario del documental chileno de la post-dictadura. En Villaroel, M.; ed. *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*, Santiago: LOM, 39-47.
- ROMNEY, J. (1995). Access All Areas: The Real Space of Rock Documentaries. En Romney, J.; Wooton, A.; eds. *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the 1950s*. Londres: BFI, 82-93.
- TRAVERSO, A. (2010). Dictatorship Memories: Working through Trauma in Chilean Post-dictatorship Documentary. *Continuum* 24 (1), 179-191.
- TRAVERSO, A. (2018). Post-Dictatorship Documentary in Chile: Conversations with Three Second-Generation Film Directors. *Humanities* 7(1), 1-16.

FILMOGRAFÍA

Jorge Peña Hen, su música y los niños (Guillermo Milla, 2004). <https://youtu.be/W7WmANkHtQA>.

Jorge Peña Hen, creer para crear (Benoit Chanal y Claudio Jara, 2014). <https://youtu.be/kP1xCqG4ZA>.

Redolés, las hebras de un poeta (Len López, 2015). <https://vimeo.com/340713133>.

Quilapayún, más allá de la canción (Jorge Leiva, 2015)⁸.

8 Es posible visionar este documental en forma gratuita en el sitio web www.ondamedia.cl previa inscripción.

“Florecer”



Técnica: Linograbado a cinco tintas
Impreso sobre papel.
Fabriano 250 grs
Formato: A4

[RESEÑAS]

Moore, M. (dir.). (2018). *Fahrenheit 11/9*. [documental]. Nueva York: Midwestern Films

José Antonio Abreu Colombri

Universidad de Alcalá

abreucolombri@gmail.com



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

ENVIADO: 20-12-09

ACEPTADO: 20-12-29



Fotograma del largometraje documental: *Fahrenheit 11/9*

Fuente: https://elpais.com/cultura/2018/11/08/actualidad/1541697083_349727.html.

Desde hace décadas, Michael Moore se ha convertido en una especie de líder de opinión por su labor de creador audiovisual en los Estados Unidos. Sus proyectos, dentro de la indeterminación actual del género documental, están dotados de una serie de recursos creativos que aluden al cine clásico, que experimentan con la fotografía, que se inspiran en la tradición literaria, que añaden humor gráfico alegórico y que incardinan relatos históricos. Cada uno de sus estrenos se ve envuelto en una gran polémica por muy diferentes motivos, especialmente por sus manifestaciones políticas y sus implicaciones ideológicas. *Fahrenheit 11/9* (2018) repite una fórmula de éxito documental, que también tuvo en el punto de mira a los representantes políticos, a un presidente del Partido Republicano y a las pautas de comportamiento de los sectores sociales conservadores: *Fahrenheit 9/11* (2004).

No se puede explicar el éxito de los mensajes de la filmografía del director Moore sin realizar un análisis pormenorizado de sus estructuras de edición, donde las escenas cortas se suceden rápidamente y las fases del guion se intercalan simbióticamente. Los fragmentos largos son dinamizados por regresiones descriptivas, piezas musicales sugestivas y disposiciones fotográficas y hemerográficas.

Las críticas a la obra de Moore brotan de todo el espectro ideológico estadounidense. Por una parte, los conservadores y los tradicionalistas ven al director Moore como un bufón sin escrúpulos, que es capaz de falsear la imagen de su país para acrecentar su público. Por su parte, los liberales y los progresistas consideran que la obra de Moore es sensacionalista y frivola temas muy serios, que afectan a la integridad institucional y a la desafección social. No obstante, hay que decir que el director Moore realiza una labor de divulgación muy importante, porque muy pocas productoras invierten sus activos en crear contenidos relacionados con los estudios históricos, las ciencias políticas, la sociología y la cultura contemporánea. También lleva a cabo un despliegue de críticas de manera independiente, que muy pocos periodistas o directores pueden realizar desde su posición laboral. Entre los sectores progresistas las alabanzas a la filmografía de Moore son muy frecuentes.

El proyecto audiovisual genera situaciones incómodas, toca algunos temas situados fuera de la primera línea de las agendas periodísticas y despierta muchas expectativas entre el público. La "magia" del director Moore radica en sus capacidades para reconstruir los estados de ánimo y descifrar las mentalidades colectivas. El documental comienza con la víspera de la elección presidencial y el posterior recuento electoral de los demócratas (2016) en la ciudad de Filadelfia. Aquí se reflexiona sobre los errores

estratégicos de Hillary Clinton y la lectura de los contextos socio-económicos por parte de Donald Trump. A modo de introducción, Moore demarca un espacio reflexivo sobre las motivaciones del conservadurismo actual y sobre el liderazgo de la administración Trump. Sobre este espacio se construyen todas las fases, poniendo el foco sobre casos de estudio del ámbito local; planteando una argumentación teórica y pragmática, con múltiples ejemplos visuales y testimonios orales.

Los movimientos sociales contestatarios con la administración Trump reciben mucha atención. Del mismo modo, se argumenta en favor del sistema de creencias progresista de la sociedad estadounidense. También se pone el foco sobre los excesos políticos del Partido Demócrata que, desde el punto de vista de la dirección, evitan la articulación de una mayoría electoral amplia. En el documental se denuncia que haya lugares en el mapa estadounidense con problemas propios del tercer mundo, como el proceso de potabilización del agua. Dicha cuestión llevó al director Moore a lanzar agua sobre la mansión de un político demócrata. Este tipo de cosas gustan mucho a la audiencia, pero suelen causar espanto entre los divulgadores de contenidos políticos de actualidad.



El director Moore es acusado de ser egocéntrico por participar en primera persona en el documental. Ese argumento tiene otra lectura totalmente diferente, ya que se puede sostener que Moore toma las riendas de la dirección, da la cara en la grabación y no se esconde detrás de la edición del guion. La música utilizada es tremendamente evocadora, suele ir acompañada de secuencias rápidas,

con la imbricación de temas diversos de fondo. La ironía, el sarcasmo, la sorna y la provocación están muy presentes en todas las fases, con momentos realmente hirientes para los representantes legislativos y los líderes de opinión de la “América” conservadora. Describe a Trump de una manera inmisericorde: racista, materialista, machista, misógino, sexista, explotador, defraudador, mentiroso, interesado, pretencioso, autoritario, obsesivo, calculador y manipulador.

De forma transversal, se transmite la imagen de una gestión política personalista por parte del presidente Trump, como si de una actuación empresarial se tratase. En este sentido, el guion advierte de las posibles consecuencias legislativas y judiciales de la victoria electoral de los republicanos a corto y medio plazo. Moore, para denunciar una horadación del funcionamiento democrático de las instituciones, pone como ejemplo el ascenso electoral de los fascismos en Europa (en la década de 1930). Como corolario, se solapa la voz del presidente Trump a un video de Adolf Hitler. Dos años después del estreno, el director Moore parece haber acertado en la mayoría de sus advertencias. El discurso de los republicanos tiene una correlación en los comportamientos sociales. En la cinta se editan videos virales (sacados de las redes sociales) de ciudadanos anónimos profiriendo mensajes racistas, difamatorios, injuriosos, xenófobos, intransigentes, violentos, denigrantes y discriminatorios.

La estructura narrativa y la disposición compositiva no son lineales, están llenas de incisos temáticos, disrupciones hemerográficas, regresiones temporales y contraposiciones temáticas. La estructura metodológica de *Fahrenheit 11/9* es la antinomia de los documentales rigurosos y con tono académico, relacionados con las ciencias sociales y las humanidades de la segunda mitad del siglo XX. En el sentido de que los documentales se producían, sistemáticamente, bajo unos estándares audiovisuales muy concretos y homogeneizados: estratificación argumental, linealidad temporal, delimitación temática y uniformidad del guion.

FICHA TÉCNICA Y DERECHOS DE IMÁGENES.

DIRECCIÓN: Michael Moore.
FOTOGRAFÍA: Luke Geissbuhler y Jayme Roy.
GUIÓN: Michael Moore.
MÚSICA: Michael Moore.
PRODUCCIÓN: Midwestern Films, Dog Eat Dog Films y State Run Films.
DISTRIBUCIÓN: Briarcliff Entertainment.
TÉCNICA DE GRABACIÓN: digital.
IDIOMA ORIGINAL: inglés.
GÉNERO: documental.
ORIGEN: Nueva York (USA).
DURACIÓN: 130 minutos.
AÑO: 2018.



“Mujer y enredadera”



Técnica: Linograbado a tres tintas
Impreso sobre papel.
Fabriano 250 grs
Formato: A4



Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 12 Valparaíso JUN. 2021 ISSN 0719-630X
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |

CI/UV

