nº 2 2021

Núcleo de sociología del arte y de las prácticas culturales



Revista
A Contrahílo
Entre artes y feminismos

revista del núcleo de sociología del arte y de las prácticas culturales

Universidad de Chile

EQUIPO EDITORIAL

[EQUIPO 2018-2020]

Jacinta Henríquez

Vicente Ríos

Constanza Tobar

Pablo Albornoz

[Equipo 2021]

Cristóbal Allende

Isidora Carvajal

Sebastián Buzeta

Pablo Albornoz

Raiza Cavalcanti

Yasmin Fabris

NÚCLEO DE SOCIOLOGÍA DEL ARTE Y LAS PRÁCTICAS CULTURALES

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

UNIVERSIDAD DE CHILE

Coordinadora: Marisol Facuse Muñoz

Co-coordinadora: Raiza Cavalcanti

Tabla de contenidos

5 **AGRADECIMIENTOS**

PRÓLOGO

6 Hilos rebeldes y arte insurrecto. Producciones de mujeres en la fotografía, en el teatro y en la música underground
Raíza Calvacanti

ARTÍCULOS

[Parte I]

16 El cuerpo también es un lugar: Narrativas de subjetvidad en Gretta Sarfaty
Lidia Penha

29 Colectivo “La Perra Negra”: Procesos de subjetivación y acción política en el contexto teatral
Isadora Castillo y Felipe Caviedes

47 “¡Heteroactiva, homosuicida!”: Lírica y materialidad sonora feminista en el rock de mujeres en Santiago de Chile.
Valentina Lizama

[Parte II]

69 Artesanas, artistas y mujeres feministas: procesos de identificación en autoras de historieta autobiográfica y de no ficción en Chile (2010-2021)
Isidora Carvajal

80 Tensionando la individualidad: estrategias colectivas y capital social en escritoras chilenas contemporáneas
Cristóbal Allende

TRADUCCIÓN

97 Una sociología de lo “discreto”. Entrevista con Bruno Péquignot.
Traducción al español: Catalina Díaz.

Agradecimientos

A partir su formación en el año 2009, el Núcleo de Sociología del Arte y de las Prácticas Culturales ha buscado contribuir a la producción y difusión de conocimientos sobre las relaciones entre arte y sociedad. Así, la Revista A Contrahílo surgió como una pieza necesaria para aportar a la formación y consolidación de una comunidad de investigadores e investigadoras en torno a esta temática de estudio. El propósito de la presente revista académica es generar un espacio de construcción, diálogo y crítica sobre arte y prácticas culturales desde las ciencias sociales y disciplinas afines.

La creación de esta revista fue posible debido a la disposición y colaboración de distintas entidades y personas, razón por la que nos parece oportuno mencionarlas a modo de agradecimiento y reconocimiento.

En primer lugar, agradecemos a la Dirección de Asuntos Estudiantiles de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile por otorgarnos el financiamiento para impulsar este proyecto que materializa un proceso de maduración de nuestro equipo.

Agradecemos a los y las investigadoras que aceptaron conformar el comité científico de la revista: Carla Pinochet, Tomás Peters, Ignacio Rivera, Pablo Venegas y Raíza Cavalcanti, quien también colaboró con la escritura de la editorial del presente número.

Agradecemos a los y las investigadoras que enviaron sus artículos a esta primera convocatoria, depositando su confianza en el proyecto.

Agradecemos a la profesora Marisol Facuse por su labor como coordinadora de este grupo durante estos años y por su guía en este proceso.

Finalmente agradecemos a todas las personas que han formado parte del Núcleo de Sociología del Arte y de las Prácticas Culturales desde sus inicios hasta la actualidad.

Esperamos que la revista contribuya al posicionamiento de las artes y la cultura en el mundo de las ciencias sociales, una labor que desarrollan cada vez más investigadores e investigadoras.

[PRÓLOGO]

Hilos rebeldes y arte insurrecto. Producciones de mujeres en la fotografía, en el teatro y en la música underground.

Rebellious threads and insurrectionary art. Productions of women in photography, theater and underground music

CAROLINA FRANCH MAGGIOLO*

* Antropóloga social, Magíster en Estudios de Género y Cultura, mención Ciencias Sociales.

El gesto que corrompe el orden de los signos
y pervierte su estructura,
es un gesto de mujer".
(Nelly Richard, 1986).

En un año como este, se me encomienda la tarea de prologar el segundo número de la Revista Contrahilo, no es un desafío menor. Se ha pasado por un "estallido social" que implico un desgarre profundo, un quiebre radical que puso como palabra emblemática La Dignidad, intentando ser el registro, el símbolo, para representar una revuelta en contra de lo que "históricamente- democráticamente" se nos pidió que

soportáramos como comunidad.

Las personas salieron con lo que pudieron, con sus ollas, miedos, esperanzas, rabias, salieron con todo un cúmulo de emociones para mostrar el malestar frente a las políticas que nos han gobernado estos años y los abusos que encarna su mantenimiento. La frase elocuente que resume aquello fue "*no son treinta pesos, son treinta años*", develando la exacerbación de un sistema económico que liberaliza, mercantiliza y más bien trafica con la vida de las personas y con su bienestar. El modelo capitalista en su versión neoliberal incrementa la desigualdad, y la instalación de los patrones machista como dinámicas hegemónicas de las relaciones sociales. Por eso mismo, durante la revuelta, las demandas explícitas de No+ Violencia machista también fueron un tinte característico de la movilización, evidenciando que el sistema económico y de sexo-género (Rubin, 1986) que habitamos, nos incapacita el poder vivir una vida plena.

La explosión fue masiva, alegórica, icónica, estética. Chile tuvo simultáneamente un remezón telúrico en todo su territorio. Desde Octubre del 2019, se develaron nuevas imágenes, corporalidades, rostros, (y capuchas). Las ciudades y las plazas se atiborraron, las multitudes emergieron no para una marcha o una fecha precisa, temporalmente adscrita al registro calendárico, sino para domiciliarse en ellos, buscando una insurrección cotidiana que resignifique el hoy.

Contexto diametralmente opuesto con lo que comienza a suceder en marzo, donde el confinamiento mundial debido al COVID-19 se instala como medida y disposición global para hacer frente a un virus proveniente del otro lado del mundo, del que ya teníamos antecedentes, pero que nunca nos había replegado de esta manera. El encierro fue la contracara de lo que veníamos habitando. El aislamiento, desestructuró aquellos hilos sociales que se urdieron meses atrás. El ambiente como dimensión atmosférica expele incertidumbre, perplejidad, rabias y polarizaciones. Con el desplazamiento de un plebiscito constitucional, con nuevos cronogramas y planes, con muertes y contagios, se nos impone un momento en el que se nos obliga a ser doblemente creativos/as/es en como sostener una disidencia efectiva-afectiva, que debe estar emparentada, a la vez, con la desobediencia neoliberal y patriarcal.

Lo anterior, hace que mi prólogo este totalmente impregnado del contexto país, tal como señaló Stuart Hall, cuando instala el concepto de "política de la ubicación" (politics of location), "no para proponer un pensamiento que está necesariamente limitado y ensimismado por el lugar de dónde proviene, (...) sino para subrayar que siempre se encuentra moldeado por algún grado de posicionalidad" (Hall, 2007:271)

Sin embargo, no quiero desviar la reflexión de los artículos seleccionados para esta ocasión, soy reticente a no dar un espacio a lo que ellos

proponen... divago y me cuesta abrir el archivo con los textos para leerlos y reseñarlos correctamente. Pero de a poco, frente al computador, esa herramienta más cercana e hiper-utilizada, casi sobreexplotada en estos meses, desplazándose sinuosamente entre ser "el" instrumento de trabajo por excelencia- mecanismo de interacción- espacios de educación y docencia, mía y de mis hijos/as/es, hasta ser pantalla de entretención y espacios de ocio, recuerdo que toda transformación social provoca una metamorfosis en el arte. Las Crisis, las Revoluciones (con mayúsculas), siempre asumen una fisonomía estética para dar cuenta de su política, y entonces, en medio de todo este estallido-pandémico, pensar en Arte y en expresiones artísticas, se me presentan como un buen lugar, entendido como lo argumenta Marc Auge (2004), para reflexionar sobre lo sucedido.

Vuelvo a pensar en la Revista, ahora con más calma y expectación, pienso en su nombre: Contrahilo y de manera inconsciente, las imágenes de millares de manos de mujeres (de distintas tonalidades, pero para ser honesta en menor medida de manos blancas, sino más bien morenas-mestizas) se agolpan sin orden y jerarquización. Pienso en manos rebeldes que portan agujas subversivas, y que paulatinamente, pero a un ritmo constante, trazan puntadas en contra del diseño textil, bordando una figura inesperada. Recuerdo las manos de la Comandanta Ramona, que nunca en todo su tiempo de lucha zapatista y rebelde dejó de bordar, otorgando un espacio textual-textil, material, que diera densidad, relieve e imagen a las demandas y derechos de las mujeres indígenas de su localidad como en la sociedad en general.

Ramona se propuso una lucha más, la de la dignidad de las mujeres indígenas en su lengua, con sus demandas y dentro de la lucha tradicionalmente masculina. Ramona no sólo tradujo en lenguas indígenas sino que cambio el sentido, interpretó la lucha zapatista, al incorporar un énfasis-un acento de equidad entre hombres y mujeres en la propuesta de igualdad ciudadana de los indígenas al resto de la nación- que contribuyó fuertemente a que el movimiento rebelde fuera considerado innovador y verdaderamente representativo (Belausteguigoitia, 2008: 182).

Supongo que esa imagen es la que mi pensamiento actual establece como la metáfora más idónea para localizar un oficio contestatario, para desde ahí "tejerle" a Contrahilo este prólogo de tres textos que componen su segundo número. Es ahí y así, que me permito escuchar la escritura de Lidia Cesaro Penha, Isadora Castillo y Felipe Caviedes para terminar con Atlas Raven. Bajo esta compilación tríadica se propone un hilo conductor y/o seductor: Iniciar un análisis crítico al sistema patriarcal mediado por la instalación de propuestas artísticas, lideradas por mujeres en nuestros parajes nacionales o de la región. Hay una enunciación de un quién, Mujeres Artistas, que a pesar de las diversidades y estilos en donde expresar su afiliación política, tienen

como imperativo localizar el sexo-autoral-en el campo del arte. Ese sexo mujer que siempre ha sido designado como "menor, débil, impostado, sustituto". Situar a las mujeres en el campo del arte y desplazarlo de esa censura y reducto clausurante de su tratamiento posicional, parece ser ese nudo de origen que ata-congrega, a este trío de textos.

Este segundo número de Contrahilo, por medio de los escritos elaborados, tiene una iniciática mirada feminista, de reivindicar un lugar-sitio-territorio de las mujeres en el Arte, pero no como nostalgia compensatoria de su imagen-persona, sino estableciendo una crítica a esa posición de lo femenino construido bajo inhibiciones y restricciones sociales, (de su voz, de sus cuerpos, de sus temáticas). Se denuncia y se evidencia que bajo este sistema sexo-género dicotómico, el arte supeditó un espacio para las mujeres mayoritariamente desde la ausencia e invisibilidad más profunda. Pero a su vez, agrega una reflexión que coloca un acento en la exploración de cómo ciertas coyunturas históricas, específicamente las ocurridas en el 2018 o lo que se ha denominado coloquialmente como Mayo feminista en Chile, permitieron interrogarse sobre las maneras de fabricar y trabajar las dimensiones políticas y estéticas desde sus áreas o zonas artísticos-culturales␣Sometiendo a sus producciones a un cuestionamiento abierto y en plena movilización.

El conjunto de textos, que se nos invita a leer responden a un gesto de apertura y compromiso con los estímulos culturales de un determinado momento histórico. Son escritos en los que se alienta a identificar la coyuntura de nuestras épocas, señalando lo vital de un análisis situado (Haraway, 1995), sobre todo el de Isadora Castillo y Felipe Caviedes, con el de Atlas Raven en que el movimiento feminista local--chileno permea la creación de las obras re-direccionado temáticas, apuestas y estrategias de subversión de las propias producciones, ya sea por las letras de las canciones, por el recurso dramático o por las temáticas y composición del grupo y sus roles.

Lo interesante es que en sus análisis, la focalización de las condiciones externas, es decir, de los procesos sociales en las cuales las autorías femeninas y sus obras se insertan, logran relevarnos una descripción densa (Geertz, 1973) sin mermar la atención de la dimensión "interna" que componen su registro de producción. Los trabajos analizados, tanto desde el mundo de la fotografía, del teatro o de las letras de las canciones de grupos musicales femeninos underground, son examinadas por cada uno de los manuscritos, para comunicarnos lo que sus obras son capaces de provocar-transmitir y suscitar en las comunidades, entendiendo a la obra como signo, objeto de fabricación y que éstas son el particular resultado de procesos que implican la formación de vínculos o lazos. En las producciones que se presentan y analizan, podemos explorar la elaboración de redes entre obra, sujetos y épocas.

Lo anterior nos ofrece un cruce interesante, pues en tiempos donde

prevalecen las explicaciones mediáticas-inmediatistas de la mayoría de los fenómenos sociales, el escrutinio de producciones culturales puede ser el despunte de cómo las emociones se cosen-suturan en un circuito reproductivo-productivo-mercantil-subversivo como es el campo artístico. Explorar las economías afectivas y como éstas se distribuyen desde los amparos institucionales y/o marginales de las propuestas estéticas diseñadas. Acá seguimos los postulados de Sara Ahmed (2018), quien señala que las emociones no residen ni en los sujetos ni en los objetos, sino que se construyen en las interacciones entre los cuerpos y en las relaciones entre las personas. Ahmed nos invita a reflexionar sobre el papel de gran parte de los dualismos acogidos desde las ciencias sociales como los pares binarios: interior-exterior, público-privado, masculino-femenino□acción-emoción, etc. para reinterpretar los procesos que nos interesa explicar y comprender□y que en estos textos podemos ir alcanzando con sus interpretaciones.

Otro de los aspectos que me parece interesante de destacar, es esa especie de pluralidad metodológica que se visualiza en la compilación que nos propone Contrahilo, lo que evita pensar aisladamente en cada obra y que más bien, los materiales que analizamos, no son una propiedad de algo o de alguien, instándonos a pensar en flujos de intercambios más complejos que amalgaman autorías, rentabilidades, posiciones, poderes y contrapoderes que exponen una particular forma de administración cultural. En ese marco, tal vez debemos comenzar a preguntarnos por lo que "hacen" que estos materiales sean los que utilizamos y escogemos para nuestros análisis de las explicaciones de los contextos y coyunturas.

El Cuerpo también es un Lugar. Narrativas de Subjetividad en Gretta Sarfaty, por Lidia Cesaro Penha, como bien señala su título localiza la obra y producción de la arista Griega-brasileña Greta Safaty, otorgando una comprensión específica de tres series fotográficas "Autophotos", "Transformations" y "A Woman's Diaries", todas propuestas iniciadas en el año 1976, desde donde se explora el lugar del cuerpo como fuerza motriz del arte contemporáneo. Según Cesaro Penha, al analizar el repertorio fotográfico de Gretta, lo que se obtiene es la emergencia del cuerpo como soporte protagónico para exponer los límites y transgresiones de una época, para sostener un lenguaje tanto poético como crítico. La artista se impone vías de creación y reflexión que nos conducen a otras representaciones sobre la significación de lo desnudo y la desnudez (Didi-Huberman, 2005) que tiene como propósito escapar de las narrativas occidentales tradicionales sobre lo femenino en tanto organismo pasivo y objetual. Desde su impostación corporal, establece nuevas referencias, construyendo una corpografía, auto-corpografía para dar cuenta de ese combate, lucha y reivindicación. La toma de su cuerpo, será esa mejor materialidad para afirmar un discurso otro, para dar cuenta de una voz acallada, para ubicar una crítica radical al sistema sexo-género y de clase que impone el aura de lo superficial

en el tratamiento de lo femenino, vinculándolo insoslayablemente a la condena de la posición de objeto.

En un análisis simple se logra establecer una reflexión sobre como las mujeres en el arte, en tanto minoría, no en términos cuantitativos sino más bien cualitativos se les niega un lugar y pertenencia, siendo éste un campo que les ha obstaculizado su inclusión, aparición y reconocimiento. El cuerpo en el registro visual de las fotografías mencionadas son conceptualizados como *vehículos de sentido* y *mensajes con sentido*, pues anudan las demandas de identidad colectiva con las demandas de visibilidad. El cuerpo en Greta Safaty expresa las redes de conflicto, los bienes en disputa y las valoraciones simbólicas, siendo su mejor recurso expresivo e instrumental para demostrarlo. Utilizar los autorretratos es la estrategia inicial que se convoca como aquella manufactura que ejerce una mirada de segundo orden declarado en lo público por la misma Greta, instalando con ello una nueva pedagogía de ese actuar--aparecer y habitar. La técnica de la deformación de la propia imagen, es exacerbada para llevarla hasta lo grotesco, aludiendo a un discurso visual que tiene como principio transgredir-desenfocar los lugares supuestamente naturales de los cuerpos del sujeto mujer y proponer un lenguaje nuevo para reconstituir subjetividades y desestimar el canon de la belleza asociado a lo femenino. Siguiendo los postulados de Dimambro (2017), la deformación es la maniobra para montar nuevos modos de representación que obturan la dislocación de las representaciones dominantes, constituyéndose en una herramienta práctica y concreta de la des-territorialización de los regímenes de poder.

En ***Colectivo "La Perra Negra": Procesos de subjetivación y acción política en el contexto teatral*** de Isadora Castillo y Felipe Caviedes se reflexiona sobre el re-montaje de la obra "La Reina del Perreo". Esta obra creada por colectivo interdisciplinar La Perra Negra, se encuentra inspirada en la muerte de Lissette Villa, menor de 11 años fallecida en el 2016 en el centro Gread Galvarino de Estación Central en Chile, dando origen al emblemático "caso Sename", que evidencio con horror, el drama nacional de una gran cantidad de infantes que supuestamente están "protegidos/as" bajo la tutela estatal al estimar que sus familias y personas cercanas no se encuentran en condiciones ni poseen las capacidades económicas y afectivas para cuidarlos/as y educarlos/as.

La investigación de ese caso y la notoriedad que tuvo tras relatarse la serie de eventos que la niña padeció antes de su muerte, en la cual están implicadas dos cuidadoras que en castigo por una supuesta desobediencia de Lisette y al margen de todo protocolo, la redujeron e inmovilizaron, la pusieron boca abajo en el suelo, sujetando sus extremidades y sentándose una de ellas sobre su cuerpo, se establecen como una seguidilla de hechos de violencia que la menor vivía en la institución. Este caso abrió una investigación judicial y penal al organismo, estableciendo más del 1000 muertes de niños/as y adolescen-

tes en dichos establecimientos.

La ficción que propone la obra teatral es un juego entre la narración de la vida de la protagonista con su familia y sus experiencias una vez institucionalizada, retratando las relaciones con sus compañeras de reclusión y las funcionarias del centro. La puesta en escena se encuentra acompañada por los ritmos del reggaeton, el que emerge como género musical específico para dar cuenta de la narración.

La obra misma es un portal de entrada reflexiva para Castillo y Caviedes, hacia las temáticas que en ellas son tratadas, sumado a un análisis de la composición feminizada del colectivo y el tipo de relaciones que se establecen entre los/as miembros, para establecer algunas aristas compresivas sobre el feminismo en el teatro, a la luz de los acontecimientos propiciados por las movilizaciones de Mayo Feminista, que se entreteje en el quehacer del grupo teatral. Tal como se estipula, la reina del Perreo no nace directamente como una producción de las vivencias del Mayo Feminista, pero este momento se constituye como un hito o punto de inflexión para su nueva temporada tras el estreno, donde nuevos cuestionamientos instan al colectivo a explorar lugares de la historia y sus personajes que no habían sido percibido con anterioridad y que además las emplaza como comunidad teatral a remirar su identidad como núcleo respecto de sus integrantes y su posibilidad de adscripción política más allá de lo personal o individual.

La metodología fue desde una adherencia antropológica- etnográfica, que implicó asistir a sus ensayos, sumado a la realización de una serie de entrevistas y conversaciones con algunas de sus integrantes. Los temas tratados fueron: el rol que cumple cada uno/a en el grupo, las temáticas de la obra, el teatro como actividad política, experiencias personales orientadas al teatro y/o la política, feminismo y trabajo con mujeres, apreciaciones sobre el colectivo y la forma de trabajar comunitariamente, pudiendo con ello rastrear como se vertebran los proceso de confección y construcción de una pieza teatral. El artículo, muestra aquello que nunca aparece en la obra, todo eso que forma parte del "tras bambalina del proceso creativo" configurado por las decisiones, los conflictos, los compromisos, las negociaciones y expectativas de un equipo.

Por último, ***"¡Heteroactiva, homosuicida!" Lírica y materialidad sonora feminista en el rock de mujeres en Santiago de Chile*** de Raven Atlas nos ofrece un recorrido de la escena underground encarnada en la composición e interpretación del rock de mujeres de nuestro capitalino país, mostrando como el discurso de género permea la producción musical de estas bandas femeninas que noche tras noche, muestran su repertorio en bares de la ciudad. Atlas focaliza su análisis en las letras de las canciones y la performatividad de éstas en el escenario, colocando a la tocata misma como lugar de emergencia comprensiva.

La constatación es que las cantantes saben que la sola presencia de las

mujeres en los circuitos rockeros, no es suficiente, la meta de cumplir una "cuota" que las acerque a los criterios políticos tradicionales de la paridad, no las representa. Por eso para las mujeres que protagonizan la recuperación de esta escena rockera underground, han marcado y definido como político sostener el micrófono. Este dispositivo (micrófono) les otorgar un medio amplificador y sonoro, de alta potencia para "poner sobre la mesa" las problemáticas que las aquejan por ser mujeres y lo que significa pertenecer al mundo de la música.

La canción, sus letras y contenidos, es lo que Atlas Raven instala como mecánica de operacionalización para evidenciar la conjugación de un lenguaje feminista desde lo musical-performático. Las líricas son propuestas como una oratoria, siendo tratadas como una forma de relación persuasiva entre la(s) cantante(s)-músicas y su público. La revisión de las letras de Heteronormativa, Sudakalandia, Furia, Testeada, Tramposa y Vaso de Leche, interpretadas por artistas Horregias, Amanitas, Diavol Strain, Dadalú, Blasfemme y La Batalla, respectivamente, van siendo descritas en detalle desde el uso de la rima y la consagración de las metáforas, la reiteración de las frases, la apelación a un coro del público, las formas de entonación, los sonidos y saturaciones, o por el contrario, por un lenguaje más pausado, cadencioso y onírico, para ejecutar un grito radical en contra de una herencia patriarcal. Ese alarido grupal en versión rock, quiere ser un espacio donde las experiencias de violencia e injusticia de las mujeres, lesbianas, racializadas no queden enmudecidas o acalladas por la escena machista del underground nacional.

Para Raven las canciones son una herramienta para expresar estados emocionales respecto a una situación o a un estado de cosas, cuyos componentes líricos se encuentran en total coherencia con su propuesta estética que se ciñe a un proyecto político feminista que en algunas bandas apelan a la tristeza de sus composiciones, mientras en otras, a la rabia y la furia, pero que en todas ellas se desprende una energía transformadora.

En esta trenza de manuscritos, por su constatación numérica, hace que se descosa una nueva divagación. La trenza misma como figura expositiva, como artefacto cultural que combina tres hilos, siendo representado por cada uno de los artículos reseñados, que por azar o no, comprende este segundo número de la revista Contrahilo, y que pueden establecer una ruta indagatoria desde un trazado feminista para los análisis artísticos-culturales.

Indagar en las producciones artísticas, elaboradas por mujeres y que en algunos casos declaran su adscripción al feminismo o estar influenciadas por el movimiento, generan emociones, trabajan sobre ellas y con ellas, para vehiculizar, determinados efectos en nosotros/as/es. En ese sentido, metodológicamente las revisiones que nos proponemos desde las ciencias sociales deben colocarse como objetivo

ir consolidando desentramar el andamiaje emocional que se engarza desde las artes, convocándonos a una invitación permanente al diálogo transdiciplinar, franco a la conversación recíproca de materiales y de perspectivas teóricas, evitando las parcelaciones odiosas y fragmentarias de las llamadas sociología del arte, antropología del arte, filosofía del arte, historia del arte, y un suma y sigue del arte, antecedido por un finca departamental y disciplinar para más bien exigir zonas de encuentro, cruces de fronteras multidimensional, de congregación diversa asociadas a pensamientos contemporáneos que posean la fuerza de interrogación a los códigos de poder sexista, capitalista, racista y adultocéntrico.

Abrir esas posibles vías de exploración, puede otorgarnos sorpresas y mayores retribuciones a las acostumbradas arquitecturas diezmadas que saturan los análisis estéticos desde retóricas que se aunaron con las cosméticas neoliberales de una transición democrática chilena eterna. La perspectiva feminista como óptica, es para mí un especial lugar de posibilidad, constructivo y destructivo a la vez, donde se desfiguran los montajes y se proponen otros elementos y figuras analíticas como material de trabajo. El feminismo elabora las fracturas y las disidencias en un horizonte cultural y social como el nuestro, que ilumina las maneras en que las convenciones sociales y en particular, los mandatos de género, sexualidad, generación, raza y clase, se yuxtaponen y agazapan de manera compleja y ambigua, en los pliegues de los discursos oficiales y académicos.

Tengo la profunda convicción que el feminismo, aporta un ojo, un oído, una boca, una mano, una cabeza, una cintura y una genitalidad, un alma (un cuerpo lo más entero posible, pero no por eso homogéneo), para emprender una lectura lúcida y lúdica de las producciones artísticas y culturales del presente y del pasado, y por cierto, de los devenirles. El feminismo desde nuestras localidades y no como una impostación de voces primermundistas, puede alcanzar una fuga, una escapatoria de esa retina-reticente-retenedora, que encarcela y otorga referencias asfixiadas por las criticas culturales tradicionales.

El arte en su versión y revisión feminista puede elaborar nuevos sentidos, asociándose a un tipo de ejercicio político, implicando en y hacia la búsqueda de libertad y creación, ubicando de esta manera el dominio que se le reconoce al sujeto, a ese sujeto subalterno y otro (Spivak, 2003) como capaz de transformarse a sí mismo y a su entorno. Una toma vehemente de la palabra que pretende combatir las leyes de silenciamiento. La reclamación poética, corporal y no por ello superficial, que haga imaginable la instalación de aquellas subjetividades avasalladas y humilladas al colocar en el centro sus discursos y agendas, que hasta ahora la historia ha proferido en su contra.

Los/as/es invito a leer lo que continua, y desde ahí pensar en las claves de la vida y en las pulsiones de la muerte, identificando cuáles

son las jergas que se elaboran desde una mínima opción de repertorio artístico-estético y político en resistencia.

Bibliografía

Ahmed, S. (2018). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.

Auge, M. (2004). *Los no lugares: Espacios del Anonimato: Antropología sobre Modernidad*. España: Gedisa.

Belausteguigoitia, M. (2008). Rebeliones en la frontera sur: Las mujeres y la construcción de ciudadania en los límites de la nación. En M. Belausteguigoitia y L. Megar, (eds.), *Fronteras, violencia y Justicia: Nuevos discursos* (pp. 177-208). (coordinadoras). México: PUEG-UNIFEM.

Chakravorty Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno?. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364. Recuperdo de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1050/105018181010

Geertz, C. (1973) *La interpretación de las culturas.* España: Gedisa.

Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad.* Buenos Aires: Losada.

Dimanbro, N. (2017). A deformação fotográfica como estratégia feminista de autorepresentação. *Seminário Internacional Fazendo Gênero* 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis.

Hall, S. (2007). Epiloge: Through the prism of an intellectual life. En B. Meeks (ed.), *Culture, Oolitics, Race and Dispora* (pp. 269-291). Kingston: Ian Randle Publishers.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza.* Madrid: Cátedra.

Richard, N. (1986). Una resta de sentido. En F. Zegers (ed.), *Desacato. Sobre la obra de Lotty Rosenfeld* (pp. 19-28). Santiago. Recuperado de http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/462.pdf

Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres. Notas sobre la "economía política" del sexo. *Nueva Antropología*, 8(30), 95- 145. Recuperado de https://www.redalyc.org/pdf/159/15903007.pdf

El cuerpo también es un lugar: Narrativas de subjetvidad en Gretta Sarfaty

The body is also a place: Narratives of subjectivity in Gretta Sarfaty

LIDIA CESARO PENHA GANHITO*

* Licenciada en Artes Visuales, estudiante de maestría y becaria CAPES en el Programa de Posgrado en Artes de la UNESP, en el área de Artes y Educación.

Resumen

Este artículo toma como punto de partida el análisis de tres series fotográficas realizadas por la artista griego-brasileña Gretta Sarfaty en los años 1970 para reflexionar sobre las narrativas de la subjetividad del sujeto colectivo mujer en las artes, abordando las problemáticas de la representación y sus respectivos regímenes visuales. El objetivo es elucidar algunas de las posibles enunciaciones de las mujeres artistas en la escena contemporánea desde la perspectivade los estudios de género, con énfasis en las cuestiones corporales y de identidad. También son estudiadas las posibilidades y límites de los procesos de subjetivación desde la perspectiva de las confrontaciones y subversiones de género. Así siendo, se propone presentar otra posible narrativa en las artes visuales, desde el estudio y registro de procesos que apuntan a perspectivas no hegemónicas de la cultura.

Palabras Clave: arte contemporáneo, fotografía, estudios de género, autorretrato, Gretta Sarfaty.

Fecha de recepción: 4 de agosto de 2019
Fecha de aceptación: 8 de enero de 2020

Introducción

Este artículo
se basa en la obra de la artista Gretta Sarfaty para abordar cuestiones de representación y sus respectivos regímenes visuales. Se presentarán tres series fotográficas - "Autophotos", "Transformations" y "A Woman's Diaries", todas ellas iniciadas en 1976, que comparten entre sí la representación del cuerpo como lugar de transformación y de tránsito. Así, se pretende enfrentar el muro de resistencia hacia el análisis crítico del arte con énfasis en el feminismo y explorar sus grietas, buscando elucidar algunas de las posibles enunciaciones de las mujeres artistas en la escena contemporánea desde la perspectiva de los estudios de género. Con énfasis en el trabajo de creadoras que abordan problemáticas corporales y de identidad, se estudian las posibilidades - y los límites - de los procesos de subjetivación desde la perspectiva de las confrontaciones y subversiones de género. Se busca presentar una otra posible narrativa en las artes visuales, contribuyendo para la construcción de una lectura plural a partir del estudio y registro de procesos que señalan hacia perspectivas no hegemónicas de la cultura.

A lo largo del artículo se retomarán el concepto de minoría de Muniz Sodré (2005) y los cuestionamientos acerca del sujeto colectivo mujer de Adriana Piscitelli, conectándolos con los conceptos de Nelly Richard sobre las posibles contra narrativas de la subjetividad y procesos de singularización. A estas referencias se suman las reflexiones críticas de Andrea Giunta para reflexionar sobre el tema también a través de un enfoque latinoamericano, y los estudios desarrollados por Talita Trizoli (2019) y Nadiesda Dimambro (2017) acerca de las narrativas del cuerpo en las obras de Gretta Sarfaty.

El cuerpo es también un lugar:
narrativas hacia el sujeto en Gretta Sarfaty

Nacida en Atenas en 1947, Gretta Sarfaty se mudó a São Paulo ya en 1954, donde pasó su infancia y adolescencia. Se casa a los 17 años, buscando escapar al control impuesto por los valores tradicionales de su familia. Comienza su carrera artística alrededor de los años 70, cuando asistió a la FAAP (Fundação Armando Alvares Penteado) y a la Escola Panamericana de Artes. A partir de 1976, se divide entre São Paulo y Europa, dedicándose a la práctica del autorretrato y participando en exposiciones de video y performance en varios países. En 1983, deja Europa y se muda a Nueva York, donde vivió hasta 1996. Sigue hacia Londres, donde vive y trabaja durante 20 años. En 2016 regresa a Brasil, donde reside actualmente. Sus obras integran importantes colecciones en todo el mundo, entre ellas el MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo).

Las series desarrolladas en 1976 tienen en común el uso de una secuencia de imágenes distorsionadas de la propia artista para crear una

narrativa visual múltiple que resalta el cuerpo como lugar de experiencias y construcción de subjetividad. Según la investigadora Nadiesda Dimambro, estas fotografías exploran las "inquietudes con respecto a la imagen femenina o, aún más, hacia la construcción de un discurso sobre la mujer en conflicto directo con los estereotipos de belleza y feminidad" (Dimambro, 2018, p. 30).

En varias entrevistas Gretta se refiere a la dificultad de ser tomada en serio en el mundo del arte, limitándose a menudo al papel de "mujer bella". Reflexionando sobre el tema, Dimambro recuerda la cita donde la escritora Naomi Wolf dice que hay una tendencia en la cultura a estereotipar a las mujeres para que se adecuen al mito, "nivelando lo femenino a una belleza-sin-inteligencia o inteligencia-sin-belleza. A las mujeres se les permite una mente o un cuerpo, pero no ambos al mismo tiempo" (Wolf en Dimambro, p. 135). A partir de esta incomodidad, Gretta comienza a explorar la deformación de su propia imagen, presentando al espectador el retrato de una mujer atractiva transformada en una figura casi grotesca. Esta estrategia de combate y reivindicación de la artista por su propia identidad toma como motivación la lucha por el derecho a su propio cuerpo, en un intento de obtener una voz activa en su propia existencia y también en la sociedad.

"A Woman's Diary" (1976) es una investigación sobre las formas contenidas en el cuerpo de la artista. En imágenes en blanco y negro muy contrastadas, se nos presentan formas confusas, sinuosas y blandas. Es posible identificar un cuerpo, pero un cuerpo cuyas partes permanecen misteriosas, con fronteras borrosas. Gretta busca recorrer caminos que conduzcan a otra perspectiva sobre el cuerpo femenino desnudo, escapando de las narrativas occidentales tradicionales de cuerpos pasivos y objetivados.

Nos enfrentamos a la conciencia de que el cuerpo, materia viva y pulsante, puede ser una molestia. En sus autorretratos la artista invita no sólo al espectador, sino también a ella misma, a mirar el cuerpo femenino desnudo desde otra perspectiva, una perspectiva activa, permitiéndose ser su propia narradora.

"Autophotos" (1976) parte de la estética banal de las fotos 3x4 para documento oficial y crea una serie de retratos en los que la mirada de la retratada mira a la cámara sin pudor. Con muecas, gafas, pelucas y peinados, Gretta presenta a diferentes personas que comparten un mismo rostro, cuestionando así los límites de la imagen representada como única verdad. Vemos a la artista en su ejercicio de búsqueda de su propia identidad desde el estudio de figuras estereotipadas de la performatividad femenina, siempre implicando una cierta sensualidad: la estudiosa que sonríe sugestivamente□la histérica, descontrolada□la inocente y seductora. Dimambro ve en este expediente el acto de "ridiculizarse a sí mismo para criticar un sistema que impone una cierta teatralidad superficial al femenino-objeto" (Dimambro, 2018, p. 186).



Figura 1. Gretta Sarfaty. A Woman's Diary II (1976). Impresión por corro de tinta sobre papel de archivo. 48x33cm.

La serie "Transformations" (1976) fue desarrollada con una técnica de distorsión elaborada por la propia artista, que interfirió en el proceso de revelado fotográfico para desplazar los negativos durante de la impresión, creando figuras expandidas y en cierto modo incontrolables. Contrariamente a la serie anterior, la mirada de la artista-modelo no confronta a la cámara, sino que se pierde, lo que sugiere un cierto desamparo. En plena década de los 70', cuando la industria cosmética comenzaba a florecer y se iniciaba el proceso de popularización de los procedimientos quirúrgicos estéticos, Gretta crea una imagen del cuerpo que grita al ser estirado, con una mirada perdida y abatida (Trizoli, 2018, p. 56). Desde un punto de vista más contemporáneo, este trabajo también puede sugerir una relación con estas intervenciones quirúrgicas que prometen un cuerpo más bello, más joven y más atractivo. Así, demuestra la insistencia de la artista en permanecer comprometida en el combate directo con la imagen de una mujer exuberante, en una constante negación de una norma de belleza a la que se sentía sometida.



Figura 2. Gretta Sarfaty. Autophotos (1976). Impresión por chorro de tinta sobre papel de archivo. 48x33cm.

Enunciados de mujeres en el arte contemporáneo: marginalidad, subversión y disidencia

Según el sociólogo Muniz Sodré (2005), el concepto contemporáneo de minoría no se limita al sentido de inferioridad cuantitativa, sino más bien a la posibilidad o imposibilidad de intervenir en las instancias de decisión del poder. Se trata, por lo tanto, de la perspectiva de un determinado individuo o grupo de individuos de tener una voz activa en la sociedad en la que se inscriben. Siguiendo esta comprensión del concepto, grupos que no son necesariamente inferiores en términos numéricos, como negros, pueblos indígenas y mujeres, se revelan como minorías.

En el momento de la aparición de la "mujer emancipada" del siglo XIX (Hobsbawn, 2013), era de común acuerdo que la participación de las mujeres en los sectores predominantemente masculinos de la sociedad - la política, el trabajo remunerado, la universidad, es decir, los sectores clave de la estructuración social burguesa - contradecía la

naturaleza del "eterno esencial femenino", supuestamente relacionado con la naturaleza y distante del intelecto. La subordinación sería una condición inherente a la condición natural de la mujer, de modo que la lucha por la integración en la sociedad no sólo sería inútil, sino también potencialmente desastrosa.

Varias autoras han cuestionado el supuesto carácter natural de esta subordinación, argumentando que es el resultado de las estructuras sociales construidas por los propios hombres. Adriana Piscitelli (2002) afirma que este cambio de concepción es fundamental porque implica que lo construido puede ser modificado, contemplando la posibilidad de cambiar el espacio social ocupado por la minoría. Aún así, el sujeto colectivo mujer se encuentra en permanente debate con la construcción de su lugar de identidad, desencadenando varios estudios que buscan comprender qué es este "ser mujer". Piscitelli entiende que, a pesar de las importantes diferencias en las diversas vertientes del pensamiento feminista, es posible identificar una idea central que se comparte: la comprensión de que los individuos que integran el sujeto colectivo mujer ocupan lugares sociales subordinados a los individuos que no integran este lugar, configurándose así como una minoría.

Se origina un sujeto político colectivo - las mujeres - que busca, a partir de concepciones teóricas y movimientos colectivos, elaborar estrategias discursivas que fundamenten la búsqueda del reconocimiento activo de su propia voz. Así, el reconocimiento político de las mujeres como colectividad se basa en la idea de que lo que las une supera las diferencias entre ellas, convirtiéndose en la identidad primaria de los individuos en la cultura y en la sociedad.

Judith Butler (1990) identifica un valor histórico en la construcción de un discurso minoritario basado en la presunción de universalidad y convergencia de los intereses de las mujeres, señalando el importante papel que desempeñó en la promoción de la visibilidad política del grupo. Sin embargo, la filósofa observa que estas estrategias terminaron ocultando asimetrías internas del movimiento feminista - las minorías dentro de la minoría. Contemporáneamente, se hace necesario entender a la minoría "mujer" como el grupo heterogéneo que es, respetando las divergencias de intereses e interconectando las reflexiones con los otros marcadores sociales que definen la experiencia social de un individuo, como, por ejemplo, raza y clase.

En el fundamental artículo "¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" (1971), Linda Nochlin afirmó que es necesario analizar las condiciones sociales que bloquearon y bloquean la posibilidad de que las mujeres se incluyan como productoras en el campo del arte, buscando aclarar las limitaciones y obstáculos que históricamente encuentran en su formación artística. Basándose en esas premisas, Griselda Pollock (2011) afirma que las mujeres, el arte y la ideología deben ser estudiados como relaciones variables e impredecibles, investigan-

do la cultura de las mujeres en sus discontinuidades y especificidades. En resumen, es necesario demostrar e incluir las dificultades de las experiencias de las mujeres inmersas en una cultura dominada por las tecnologías masculinas para analizar históricamente la producción artística realizada por las mujeres, reconsiderando las instituciones y desnaturalizando la jerarquía social entre hombres y mujeres.

Nelly Richard (2002), por otro lado, ve lo femenino como un lugar de cuestionamiento de la autoridad, y no de reivindicación de un conjunto de temas:

Feminización es lo que se produce cada vez que una poética (...) rebalsa la marca de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad), para desregular la tesis del discurso mayoritario. Cualquier literatura que se practique como disidencia de la identidad, con respecto al forma reglamentaria de la cultura masculina-paterna, así como cualquier escritura que se haga cómplice del ritmo transgresor de lo femenino-pulsátil, tomaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo "femenino". (Richard, 2002, p. 133).

Así, expresiones artísticas que proponen alterar las directrices de la discursividad hegemónica desde la perspectiva de lo femenino comparten el "devenir minoritario que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad, normalizada y centralizada por la cultura oficial" (Richard, 2002, p. 133).

Es importante señalar, como también señala Dimambro, que el simple hecho de ser producido por una mujer no garantiza una predisposición crítica de una obra de arte, ni su potencial para desplazar y cuestionar las obras que operan dentro del canon artístico. La autora cree que esta afirmación limitaría nuevamente la discusión a los viejos paradigmas de esencialización o biologización. La idea de la feminización del arte sería entonces pensar lo femenino como una "metáfora activa de una teoría sobre la marginalidad, la subversión y la disidencia" (Dimambro, 2017, p. 3) con la función no sólo de revalorar lo femenino, sino también de ampliar su significado y su alcance crítico.

Lugares vetados: lo grotesco como camino hacia la feminización del arte

"Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se observan a sí mismas siendo observadas. Esto determina no sólo las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas" (WOLF, 1992, p.76 en Dimambro, 2017).

Sodré señala que el concepto de minoría se refiere a grupos heterogéneos no definidos numéricamente o identificados por sujetos colectivos idénticos, pero que están atravesados por un flujo de cambio que



Figura 3. Gretta Sarfaty. Transformations V (1976). Impresión por chorro de tinta sobre papel de archivo. 48x33cm.

se dirije a una subjetividad no capitalista. Este flujo es dirigido por el impulso de la transformación. En oposición al espacio abstracto y vacío, el lugar es el espacio ocupado por un cuerpo u objeto - es decir, un espacio afectado por la acción o presencia humana□sin embargo, esta ubicación puede no ser topográfica, sino más bien topológica. Una minoría es entonces un lugar de transformación y de paso:

Topológicamente, el lugar es una configuración de puntos o fuerzas, es un campo de flujos que polariza las diferencias y orienta las identificaciones. Lugar "minoritario" es un topos polarizante de turbulencias, conflictos, fermentación social. El concepto de minoría es el de un lugar donde se animan los flujos de transformación de una identidad o de una relación de poder. (Sodré, 2005, p.2)

Como señala Trizoli (2018), el cuerpo aparece como fuerza motriz del arte contemporáneo, existiendo como "un lugar de depósito de afectos, de expectativas o incluso de apoyo a intervenciones poéticas y críticas", de tal manera que "la experiencia del cuerpo, sus cruces, límites



Figura 4. Gretta Sarfaty. A Woman's Diary VIII (1976). Impresión por chorro de tinta sobre papel de archivo. 48x33cm

y distensiones discursivas se presentan como uno de los fundamentos de lo contemporáneo". Pensando en la especificidad de los cuerpos de las mujeres, la investigadora entiende que "la constitución discursiva y la materia del cuerpo [...] femenino es entrecruzada por flujos ambivalentes de ausencia y presencia, borramiento y carnalidad" (Trizoli, 2018, p. 59-61).

Al analizar la obra de Gretta, la investigadora destaca que es posible percibir "un proceso íntimo de descubrimiento de la propia subjetividad desde la manipulación y el control del propio cuerpo" (Trizoli, 2018, p.91). La deformación y distorsión de las imágenes del propio cuerpo aporta una imagen afirmativa y subversiva de una subjetividad femenina idealizada, en lo que la investigadora llama "agencia afirmativa de lo femenino como condición de resistencia".

Partiendo del entendimiento de que los cuerpos de mujer fueron históricamente confinados al lugar subordinado de objetos de representación, Loponte (2002) identifica la creación en la cultura occidental

de un repertorio visual basado en una "pedagogía visual de lo femenino como objeto de contemplación" (Loponte, 2002, p.152). Como las artistas se presentan en autorretratos concomitantemente como sujeto y objeto de sus obras, se construye la oportunidad de reconstruir sus identidades y declarar públicamente la mirada sobre sí mismas, subvirtiendo esta pedagogía. Así, "el autorretrato femenino permite explorar la propia subjetividad en un territorio en el que la figura de la mujer ha sido establecida como modelo durante siglos" (Botti en Dimambro, 2018, p.168).

Dimambro retoma a Nelly Richard para afirmar que el uso de la imagen deformada del cuerpo o del rostro de una mujer - en este caso, de la propia artista - parte del horror y la incomodidad de constituir una "estrategia feminista de autorrepresentación". Obras que traen consigo la deformación activa de la propia imagen buscarían entonces criticar los lugares supuestamente naturales de los cuerpos del sujeto mujer, siendo lo grotesco un aspecto del lenguaje común utilizado por estas mujeres artistas para reconstituir sus subjetividades.

Gretta Sarfaty desestabiliza las representaciones de género al performar para las cámaras configuraciones imprevistas e inesperadas de feminidad, desplazando así nuestra mirada hacia otro tipo de experiencia sensible e invadiendo espacios culturalmente vedados al sujeto mujer. Esta experiencia requeriría un tipo de interpretación y análisis que partiría de diferentes supuestos de la mirada masculinizada convencional, que prevé un cuerpo femenino uniformado: bello, agradable, sumiso y pasivo. La deformación sería una estrategia de feminización del arte, que constituye un desafío a la constitución ideológica de los modos de representación predominantes (Dimambro, 2017, p. 2-5). La investigadora destaca un extracto de un artículo en el que la crítica de arte Annateresa Fabris analiza la obra de Gretta Sarfaty, afirmando que:

La visión emocional (la mujer objeto) es reemplazada por la visión analítica (el objeto mujer): el receptáculo idealizado por la visión masculina se impone en su concreción carnal. Despojado de los atractivos eróticos, a pesar de centrarse en los detalles más sensuales, siempre presentados como fragmentos (fetiches), el cuerpo que nos presenta Gretta se distancia radicalmente del cuerpo de la visión masculina. [...] Objeto necesario, primer paso hacia el sujeto. (Fabris en Dimambro, 2017, p.4)

Volviendo a la pedagogía visual de lo femenino de Loponte (2002), podemos afirmar que la tradición visual occidental se refiere a un "femenino idealizado", pasivo y bello. A la mujer no se le permite mirarse a sí misma y debe contentarse con comprenderse a través de la mirada del otro. Como recuerda Griselda Pollock, "las mujeres no disfrutaron de la libertad de ser incógnitas en la multitud. Nunca se han posicionado como ocupantes del dominio público. No tenían el derecho de mirar, mirar fijamente, examinar u observar" (Pollock, 2011, p. 59).

Al fotografiar, Gretta ejerce la posibilidad de poder mirarse a sí misma, exponiéndose al explorar la posibilidad de posar. Sus obras se atreven a sugerir una otra mirada, una mirada divergente de la mirada reductora y objetivadora del otro. Así, desafía a la espectadora y al espectador a tomar "el ojo entrenado para seguir el guión dado por el male gaze [...] para desplazarse hacia una nueva forma de articulación entre retina e intelecto" (Dimambro, 2017, p. 5).

El uso que la artista hace de lo grotesco se refiere a su propia subjetividad, no es anclada en la alteridad. El objetivo es manipular la propia imagen para hacer de su cuerpo un vehículo de un mensaje específico. Lo grotesco aparece entonces como una apertura a la expresión de las subjetividades de las mujeres artistas, como un camino desestabilizador del orden vigente que tiene como objetivo la feminización del arte.

Consideraciones finales

A lo largo de este artículo se buscó presentar algunos de los aspectos de la obra de la artista Gretta Sarfaty que dialogan con las posibilidades de otras narrativas de y sobre mujeres en las artes visuales, buscando entender cómo se estructuran las narrativas sobre el cuerpo de la mujer en los regímenes visuales del arte. Se ha intentado ampliar el análisis para incluir cuestionamientos acerca de la actuación de las mujeres artistas en el arte contemporáneo, exponiendo la existencia de una intención feminizadora que puede ser identificada como una voluntad de reinventar los paradigmas del arte, desorganizándola.

Gretta insiste mucho en la cuestión de la propia belleza. Había un deseo de romper con el lugar social de una "mujer bella"□sin embargo, la artista choca con algún límite externo y nunca logra exponerse de una manera totalmente despreciable, explotando la deformación sin romper por completo con patrones establecidos. Gretta dialoga con el lugar social que le infieren, de alguna manera lo confronta, pero mantiene la tensión entre lo grotesco y lo bello, exponiendo la forma en que ambos se relacionan de manera intrínseca. Aunque la artista no llega a romper con su contexto, radicalizando completamente sus posiciones, su enfoque es interesante porque se revela, de manera explícita, como una trayectoria de investigación: vemos sus ejercicios en el uso de su propio cuerpo como objeto de estudio, como instrumento de creación artística, como soporte de su discurso, en diálogo con su tiempo y su espacio.

Es posible identificar una diferencia en la mirada entre las obras realizadas sobre mujeres y obras realizadas por mujeres. Al situarse como proponente en la creación de la representación de su propia imagen, la mujer artista se enfrenta al sistema hegemónico de representación, situándose como sujeto activo y político. Tomar hacia sí misma la prerrogativa de explorar la propia imagen significa el rechazo del lugar inerte del objeto representado. Al apropiarse de su propia imagen, la

mujer artista reafirma la existencia de su cuerpo, se reconoce a sí misma como sujeto y comienza a exigir reconocimiento, reclamando un lugar activo en la sociedad.

El ejercicio de la mujer artista de mirar su propio cuerpo es, entonces, un ejercicio de alteración de las directrices discursivas hegemónicas. El cuerpo aparece como la frontera del discurso, que se potencia cuando se utiliza para crear una narrativa que contemple al artista como sujeto. Al decidir que las narrativas sobre nuestros cuerpos nos pertenecen, dejan de ser débiles y se vuelven ágiles, configurándose así como herramientas para esta práctica de desterritorialización de los regímenes de poder.

Cuando una mujer artista crea una narrativa autoral con su propio cuerpo, está rompiendo con el paradigma de la mujer observada y se convierte en su propia observadora, asumiendo la investigación de su propio cuerpo como un elemento constitutivo y potencialmente disruptivo. Mirarnos a nosotras mismas con nuestros propios ojos, ignorando la mirada ajena, es un acto político.

Cuando se utiliza como herramienta para la construcción de una obra de arte, el cuerpo deja de pertenecer sólo a la esfera privada y pasa a la esfera pública. Cruzar esta frontera es también un acto de transgresión, ya que el espacio público siempre se ha generificado de tal manera que el cuerpo de la mujer nunca ha tenido, de hecho, permiso para ocuparlo. Tomar el cuerpo como instrumento de discurso es abrir estas fronteras, es investigar nuevos territorios, rehusándose al lugar limítrofe en el sistema de categorización social y simbolización cultural.

Aunque todavía exista una gran resistencia al tema, ya se está formando una fuerte red de investigación brasileña, dedicada a la historiografía de las mujeres en el arte. Investigadoras como Nadiesda Dimambro, Talita Trizoli, Ana Paula Simioni, Luana Saturnino y Luciana Loponte, entre otras, han ido construyendo una base cada vez más sólida de investigaciones acerca de la historia y la crítica de arte bajo la mirada feminista. Sin embargo, la investigación sobre el tema sigue siendo urgente, ante el anuncio de una ola conservadora no sólo en Brasil, sino en toda América Latina, América del Norte y Europa, que insiste en la recuperación de discursos de fantasía que vinculan la defensa de la “familia” y las “buenas costumbres” con el control del cuerpo y de los hábitos de las minorías, incluyendo a las mujeres que se atreven a participar activamente en la construcción de sus propias narrativas.

Bibliografía

Dimambro, N. (2017). A deformação fotográfica como estratégia feminista de autorepresentação. Seminário Internacional Fazendo Gênero

11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, Brasil.

Dimambro, N. (2018). Imagens de Gretta Sarfaty: fotografia, performance e gênero. Dissertação (Mestrado - Estética e História da Arte) Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Fabris, A. (1978). O "olho do objeto". São Paulo: Folha de S. Paulo.

Giunta, Andrea. (2011). Escribir las imágenes. Ensaios sobre arte argentino y latino-americano. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Editores.

Hobsbawn, E. (2013). Tempos fraturados. São Paulo: Companhia das Letras.

Grupelli, L. (2008). Pedagogias visuais do feminino: Artes, Imagens e Docência. Currículo sem Fronteiras, 8(2), pp.148-164. Recuperado de http://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/loponte.pdf

Piscitelli, A. Re-criando a (categoria) mulher? In: A prática feminista e o conceito de gênero. ALCRANTI, L. (Org.) Textos Didáticos, nº48. Campinas: IFCH/Unicamp, 2002.

Richard, Nelly. (2002). Intervenções críticas. Arte, cultura, gênero e política. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Sodré, Muniz. (2005). Por um conceito de minoria. In R. Paiva y A. Barbalho (org), Comunicação e cultura das minorías (pp. 11-14). São Paulo: Paulus.

Trizoli, T. (2018). Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo.

Thompson, J.B. (1990). Ideologia e Cultura Moderna. Petrópolis: Voz

Abstract

Taking as starting point the analyzes of three photographic series by the Greek-Brazilian artist Gretta Sarfaty, this article aims to address issues of representation and its visual regimes, leading to reflections regarding the narratives of women's subjectivity in the arts. It will explore some premises of women artists in the contemporary art from the perspective of gender studies, with emphasis on issues of body and identity. The possibilities and limits of the processes of subjectivation will be explored from the perspective of gender confrontations and subversions. Thus, this article presents the possibility of an alternative narrative in the visual arts, contributing to the construction of a plural understanding of culture.

Key words: contemporary art, photography, gender studies, self portrait, Gretta Sarfaty.

Colectivo “La Perra Negra”: Procesos de subjetivación y acción política en el contexto teatral

Colectivo “La Perra Negra”: subjectivation processess and policial action in the theatrical field

ISADORA CASTILLO* Y FELIPE CAVIEDES**

*

**

Resumen

Las temáticas abordadas por el teatro chileno han ido cambiando a lo largo de la historia, dentro de lo que se ha configurado una deriva vinculada a los movimientos sociales que se caracteriza por un cuestionamiento del orden establecido. El presente artículo explora esta veta teatral, reflexionando sobre el trabajo de creación artística a partir del concepto de subjetivación, entendido como una concientización individual que puede o no acompañarse de procesos colectivos de crítica y acción política. En relación a este término reflexionamos sobre el re--montaje de la obra “La Reina del Perreo” del colectivo interdisciplinar “La Perra Negra”, centrándonos en la constitución del grupo como sujeto, las limitaciones, alcances y proyecciones del mismo. Las temáticas abordadas por la obra, en conjunto con la composición feminizada del colectivo, nos permiten generar reflexiones sobre el feminismo en el teatro, a la luz de los acontecimientos y reflexiones generadas durante el Mayo Feminista, que se entreteje con el quehacer y los debates del grupo. Asimismo, nos permite pensar acerca de las nuevas formas de hacer política por parte de los movimientos y actores sociales en el Chile post-dictatorial.

Palabras Clave: subjetivación, teatralidades críticas, feminismo, movimientos sociales, Mayo Feminista.

Fecha de recepción: 30 de junio de 2019
Fecha de aceptación: 8 de enero de 2020

Introducción

El Teatro Universitario en Chile se origina en la década del 40, con la fundación del Teatro experimental de la Universidad de Chile y el Teatro de ensayo de la Universidad Católica, como consecuencia de la intervención estatal al ámbito artístico a través del Ministerio de Educación, lo cual produce un cambio en la escena nacional al iniciar un proceso de profesionalización del quehacer teatral (Ochsenius, 2016). El giro hacia una teatralidad crítica con temáticas relacionadas a la realidad social se produce durante los 60 y a inicios de los 70, de la mano con la efervescencia de los movimientos sociales de la época, con lo que también surgen nuevas herramientas de creación artística, como los procesos colectivos de creación de obras, además de la búsqueda de nuevos espacios en los que representar, como fue el caso del teatro callejero, que apunta a sacar el teatro del espacio de la sala, reconocido como un espacio elitista.

Si bien el golpe de Estado mermó la actividad teatral que se gestaba hasta esa época, su vínculo con los movimientos sociales resurge en los 80 —aunque con un desarrollo más marginal— en línea con la actividad política en contra del régimen dictatorial (Ochsenius, 2016). Sin embargo, durante el período de transición a la democracia, la baja movilización política vivida en el país se vió reflejada en las temáticas abordadas por el teatro en general, que luego se revierte con la reaparición de la protesta social durante el siglo XXI. Referentes de este fenómeno son las obras de Luis Barrales, como "HP Hans Pozo" (2007) y las "Niñas Araña" (2008), junto con las de Guillermo Calderón, como "Neva" (2006) y "Escuela" (2013). Así, vemos que hay una vertiente crítica del Teatro Universitario que ha ido de la mano con los vaivenes del acontecer nacional.

En este contexto es que se inserta el colectivo interdisciplinar "La Perra Negra" —con quien se ha realizado el trabajo de campo— el cual se encuentra conformado por estudiantes de distintos cursos de la escuela de teatro de la Universidad de Chile junto con egresadas de esta, además de estudiantes de otras carreras: diseño teatral, periodismo y cine. El colectivo tiene la particularidad de estar formado mayoritariamente por mujeres, habiendo tan solo dos hombres —intérpretes— que participan en él. Durante el periodo de investigación, el colectivo se encontraba trabajando en el remontaje de su obra "La Reina del Perreo" dado a que se adjudicaron el "Premio Azul", fondo estatal que entrega la universidad a través de un concurso.

Su primer montaje fue el año anterior para el Festival de Dramaturgia y Puesta en Escena Víctor Jara, gestionado por el departamento de teatro de la misma universidad, del cual recogieron experiencias y críticas para este nuevo proceso. Respecto a la obra, esta se encuentra inspirada en la muerte de Lissette Villa, la menor que falleció en 2016 en el centro Cread Galvarino de Estación Central, dando origen al "caso

Sename". Desde aquí se ficciona una historia que hace un juego de ires y venires entre lo que es la vida de la protagonista con su familia y sus experiencias una vez institucionalizada, retratando las relaciones con sus compañeras y las funcionarias del centro. Construida desde la memoria, las escenas se encadenan como si fueran recuerdos de infancia, develando la perspectiva que tiene del mundo la protagonista, todo acompañado musicalmente por los ritmos del reggaeton.

Es importante destacar que el trabajo de campo se produce durante el Mayo Feminista de 2018, que se caracterizó precisamente por ser una movilización estudiantil de alcance nacional en torno a la violencia contra las mujeres dentro de las universidades, resultando en la paralización y tomas de facultades en instituciones a lo largo de todo país. Es necesario hacer esta aclaración, pues a pesar de que el colectivo se constituye con anterioridad a este periodo y realiza sus actividades de manera independiente a la escuela de teatro, el trabajo de creación artística y los debates que se producen dentro de la agrupación se entrelazan con los procesos y reflexiones levantados por los espacios de movilización feminista, lo que conlleva a la profundización de algunas temáticas. Esto producto de que la mayoría de quienes integran el grupo son estudiantes que se hicieron partícipes de la toma de sus espacios, apropiándose de las experiencias y saberes allí aprendidos.

A partir de su trabajo, buscamos acercarnos a la creación teatral como parte de un proceso de subjetivación y acción política, para lo cual primero se definirá la subjetivación en tanto concepto teórico. Luego se expondrá la problematización y objetivos que guiaron el trabajo de campo realizado, detallando la metodología usada y los aspectos éticos que fueron considerados. Finalmente se presentarán los resultados, de los cuales se desprende una discusión en base al posicionamiento del colectivo desde una perspectiva de género, comprendiéndolo en el contexto de la movilización social post dictatorial.

Subjetivación y acción colectiva en el teatro

En términos teóricos la principal herramienta en que nos apoyamos es el concepto de subjetivación, postulado por la sociología del sujeto, considerado en relación a una lógica de emancipación y de sujeción, entre las cuales encontraría su existencia (Martuccelli, 2007). En suma, la concepción contemporánea de la subjetivación que aquí adoptamos releva la capacidad de los individuos de significar sus propias conductas en contraposición al entendimiento clásico, que lo consideraba producto histórico de las estructuras y normas sociales. Tenemos en principio el concepto de sujeción, que refiere a la implantación de "la lógica del sistema social, llamada por algunos racionalidad y por otros el poder" (Touraine, 1997, p. 227) dentro del individuo, que lo constituye como mero objeto o engranaje del sistema social y en que el individuo se identificaría plenamente con la sociedad y los roles asignados por esta. Por su parte, la emancipación remite a un momento posterior en

que existiría un enfrentamiento con esta sujeción, un cuestionamiento de la sociedad y de los individuos que son producto de esta lógica de dominación, y en que operaría una transformación de la persona hacia un "sujeto que como individuo aspira a ser productor —y no sólo consumidor— de su experiencia individual y de su ambiente social" (Touraine, 1997, p.230).

Se define entonces, al sujeto como "inseparable de un conflicto social y de las relaciones de poder" (Martuccelli, 2007, p.29) en que se encuentra inmerso. Asimismo, y tal como lo explica Alain Touraine (2006), la liberación no se encontraría en una lucha en términos estructurales, sino que en la resistencia individual ante el consumo, la violencia y guerra, en un proceso que parte de sí mismo.

Sobre lo mismo, Touraine (1994) agrega que:

Significa el paso del ello al yo, significa el control ejercido sobre la vivencia para que haya un sentido personal, para que el individuo se transforme en actor que se inserta en relaciones sociales a las que transforma, pero sin identificarse nunca completamente con algún grupo, con alguna colectividad (p. 208).

Se destaca el hecho de que no todo individuo es sujeto, sino que, para constituirse como tal, el sujeto debe atravesar un proceso de subjetivación en el que logre redefinirse en relación de lo que hace, lo que valora y por las relaciones sociales en las que se encuentra inmerso (Touraine, 1997, p.68). Este proceso no solo puede ser llevado a cabo por un individuo, sino que también por un grupo colectivo, como es el caso de este estudio.

El sujeto se encuentra orientado en su proceso de subjetivación, a la búsqueda de libertad, igualdad y creación, siendo el dominio de las artes uno de los lugares en que se reconoce al sujeto como capaz de transformarse a sí mismo y a su entorno, siendo fundamental para constituirse como tal el poder reconocer a un otro, permitiendo la comunicación e integración. Ser sujeto implica tener consciencia respecto al derecho de cada uno de vivir y ser reconocido en su dignidad, sintiéndose responsable de la humanidad de otro ser humano. Para Touraine el sujeto "se transforma en principio de libertad y de responsabilidad personales" (1994, p.214). Asimismo, la acción colectiva también crea un espacio de libertad, invención e imaginación un espacio de denuncia que alimenta la alegría de vivir, siendo en particular el teatro un espacio que nutre y alienta esta esperanza de la liberación (Touraine, 1997).

Por tanto, Touraine (2006) nos dice que ya no existe una moral social única (y esta moral no responde a un criterio exterior como Dios o la Historia), puesto que los seres humanos evalúan sus actos y situación en términos de su capacidad de crearse a sí mismos y de vivir como



Figura 1. Logo del colectivo. Facilitado por las diseñadoras de la agrupación, 2018.

seres libres y responsables, existiendo una búsqueda del derecho de ser autor de la propia existencia. El individuo se entiende a sí mismo como portador de derechos, por lo que entrará en conflicto con aquellas fuerzas que se interpongan a su idea de ser sujeto. En este sentido, el conflicto es fundamental para que se forme una acción colectiva. Así, el sujeto "sólo existe al movilizar el cálculo y la técnica del mismo modo que la memoria y la solidaridad, y sobre todo al combatir, indignarse, esperar, inscribir su libertad personal en las batallas sociales y las liberaciones culturales" (Touraine, 1997, p.67).

Considerando lo expuesto es que la propuesta artística de este colectivo resulta de interés antropológico, en tanto conciben el teatro como herramienta de crítica social. Así iniciamos un proceso exploratorio que nos permitiera indagar respecto a su proceso de subjetivación, en miras de comprender el papel de la actuación y la creación teatral en el proceso de subjetivación del colectivo La Perra Negra en el contexto del re-montaje de su obra. Para ello, se profundizó en los principales focos que tematizan los miembros del colectivo y el proyecto teatral

en particular, caracterizar la propuesta dramática y dramatúrgica en vinculación con los focos tematizados y, por último, identificar y describir el tipo de relaciones que se establecen entre los miembros del colectivo.

Aspectos éticos y metodológicos

Para realizar una propuesta de investigación y ver la viabilidad e interés que esto podría tener para la agrupación, primero nos contactamos presencialmente con una de sus integrantes, quien nos sugirió enviar un mensaje detallado al correo del colectivo. Como respuesta se nos invitó a una de las reuniones del equipo de producción, donde expusimos los lineamientos básicos de nuestra investigación, en ese momento aún poco desarrollados. La idea fue bien recibida y se nos invitó a asistir a un ensayo esa misma semana, instancia en que nos presentamos al elenco y les contamos lo mismo que a producción. Desde ese entonces asistimos a sus ensayos, que eran dos días a la semana, por un periodo de dos meses, dado a que el elenco se tomó un receso a fines de mayo.

Dado nuestro trabajo pasamos a formar parte del grupo, con la posibilidad de participar, intervenir y comentar cuando quisiéramos, lo cual fuimos evaluando según la situación ya que, dada nuestra escasa relación con el quehacer teatral, no siempre nos sentíamos con la facultad de intervenir. A pesar de ello, propusimos algunas actividades en base a metodologías participativas que resultaron de interés: un "cadáver exquisito" sobre autodefinición del grupo, una línea de tiempo y una asamblea participativa en que se profundizó una escena de aborto y las ideas que querían plasmar a través de esta. A partir del trabajo de observación participante, pudimos perfilar los objetivos y delimitar la investigación, lo cual fue presentado al colectivo durante uno de los ensayos.

Además de asistir a los ensayos, realizamos entrevistas semi estructuradas a algunos de los integrantes, ya que en los ensayos no se encuentran presentes todas las personas que conforman el colectivo, por lo que se hacía necesario abordar los procesos que ocurren fuera de dicho espacio. Los temas para tratar fueron: el rol que cumple cada uno en el grupo, las temáticas de la obra, el teatro como actividad política, experiencias personales orientadas al teatro y/o la política, feminismo y trabajo con mujeres, y sus apreciaciones sobre el colectivo y la forma de trabajar esta última categoría fue agregada después de las dos primeras entrevistas. Para la muestra, planteamos como principio los distintos roles en el grupo –dramaturgia, dirección, interpretación, diseño, audiovisual y comunicaciones– realizando 8 entrevistas.

A partir de estas entrevistas establecimos categorías de análisis que respondieran a los objetivos específicos. En primer lugar, se hizo una distinción entre plano ideológico, dividido en temas tratados en la obra

y temas que rigen la propuesta colectiva, y un plano práctico, referente tanto a la propuesta dramática y dramatúrgica, como a la dinámica de trabajo del proceso de montaje. Para entender posibles influencias y motivaciones, se distinguió entre experiencias personales relativas a lo político y a lo teatral, referentes utilizados para la historia y la interpretación, y críticas externas provenientes del primer montaje. Por último, para comprender los vínculos dentro del colectivo, se diferenció lo disciplinar, es decir, el rol que ejercen en el grupo, de lo interpersonal.

Un teatro con sentido social: por ti, por mí y por todas mis compañeras

Si bien la crisis del Sename sería la premisa más evidente, el relato va más allá de la denuncia al darse cuenta de que Sename implica "un sinfín de cosas que, si no se arreglan, por mucho que se arregle el Sename, van a seguir habiendo niños que caigan ahí" (entrevista 2) y que por tanto su trabajo debe hacerse cargo de ello. Por ello se plantea que el montaje responde a un sentido social en tanto visibiliza y remite a la realidad chilena. El teatro se concibe como una herramienta que permite "contar una historia para que la gente abra los ojos, por así decirlo, o abra su corazón o que le pase algo" (entrevista 4), orientado a "generar preguntas en las personas que ven, [pero] no que les diga una verdad" (entrevista 3), de manera que la obra se plantea como una invitación al espectador a reflexionar sobre las situaciones presentadas.

La obra construye un viaje que plasma cómo la vulneración a los derechos humanos de Lissette comienza mucho antes de los sucesos que desembocan en su muerte, hay un contexto de precariedad previo que conlleva a su institucionalización y que remite a la pobreza, en tanto hay un acceso deficiente a derechos básicos que aseguren su bienestar. Esta es una idea que se va desarrollando durante el montaje, en que se dan cuenta que esta no es solo la historia de Lissette, sino que la realidad de muchos otros niños y niñas. Como relata una de sus integrantes, se volvió tangente cuando asistieron a una marcha por la defensa de los derechos de los niños y niñas bajo la tutela del Estado y vieron un cartel que decía "por Lissette y los 1313 niños del Sename" que traducen como el lema de la obra: "por ti, por mí, y por todas mis compañeras" (entrevista 3). Por ello, finalmente la historia no pretende ser un relato biográfico de su vida, sino que más bien de cuenta de la violencia sistemática que el Estado ejerce sobre niños, niñas y adolescentes bajo su tutela.

Como se trata de la historia de la protagonista, con su hermana, su mamá y las funcionarias, si bien admiten que el guión no estaba pensado con esa intención en un principio —los otros infantes en el Sename no tenían género definido—, prontamente directora y dramaturga notan que "no existen personajes masculinos, [sino que] solo se mencionan o solo están desde afuera incidiendo" (entrevista 1) y que, por

tanto, también debían ser niñas. Así insertan esta infancia violentada en un entramado de narrativas sobre el ser mujer en un contexto de vulnerabilidad social, por lo que durante el montaje se han ido explorando los distintos niveles de violencia patriarcal y precarización en estos espacios y que finalmente repercuten en la protagonista. Se desarrolla una perspectiva de género que se intersecta con una perspectiva de clase, en que la precariedad cruza la historia de vida de todas las sujetas, sean niñas, madres, hermanas o funcionarias.

Desde el primer montaje han planteado la obra como un cuestionamiento a la falta de protagonismo del Estado al momento de proveer derechos básicos, así como también la responsabilidad de la sociedad en su conjunto. En particular en este proceso han hecho hincapié en la falta de educación, ya que no hay un esfuerzo en mejorar las condiciones de la familia que constituye la red de apoyo del infante, sino que simplemente se le desarraiga y su entorno "sigue en la mierda" (entrevista 2, entrevista 3). Este análisis pretende ser proyectado desde una perspectiva latinoamericana en base a lo estético, dando cuenta que la vulneración de derechos humanos es parte de la realidad de los niños y niñas en contexto de marginalidad de todo el continente, porque si bien en Chile tiene el nombre y cara del Sename, esta historia podría suceder en Brasil, en México o en Perú (entrevista 8).

Propuesta dramática y dramatúrgica de la obra

Los temas presentados anteriormente tienen su traducción en la propuesta dramática y dramatúrgica de la obra. La perspectiva de género va de la mano con la composición feminizada del colectivo, como también con la decisión de que los personajes masculinos sean interpretados por mujeres con voces en off de los hombres miembros del colectivo, quienes también se encargan de la musicalidad y de representar a personajes externos a los acontecimientos. Esto se perfila como "una decisión ideológica pero no de politización del montaje" de "poner a los cabros dando los pies de escena, porque inciden, pero no están adentro, entonces en verdad no se meten en lo que está sucediendo" (entrevista 1) y que se interpreta como una metáfora del machismo. Esto además se tradujo en que se haya buscado incorporar mujeres en las otras áreas del trabajo, lo cual también remite a una crítica a su experiencia en la práctica teatral al reconocer que la mujer se encuentra estigmatizada y la composición de los grupos tiende a la masculinización, a pesar de que a la Escuela de teatro de la Universidad de Chile entran mayoritariamente mujeres.

En segundo lugar, se perfila un reforzamiento de la perspectiva de clase y el sentido social, al adoptar para este segundo montaje el formato de "teatro en espacio no convencional" en respuesta a la crítica del Festival Víctor Jara, práctica que trae aparejada nuevos desafíos a nivel escenográfico y actoral. Se concibe que la problemática llevada a escena compete al conjunto de la sociedad chilena, destacando que

"si queremos que esto lo vea gente que no tiene acceso a las mismas oportunidades que tenemos nosotros no podemos llevarlo a una sala de teatro porque no toda la gente va al teatro" (entrevista 3). Con esto se apela a la necesidad de sacar a la calle una obra que originalmente fue pensada para sala, en el contexto de un festival de teatro. Este formato les da la posibilidad de representar en contextos callejeros y que toda la gente que transite por el lugar pueda acceder a la obra de manera gratuita, democratizando así el acceso a la representación.

Por su parte, desde diseño se ha desarrollado una estética que refuerza la pertenencia latinoamericana de la historia, lo cual tuvo atisbos en el primer montaje a partir de la utilización de una animita en la última escena y que se ha profundizado en este proceso. En este sentido, nos explican que el amarillo es un color que ha sido históricamente vetado por el teatro europeo al ser considerado un color maldito (entrevista 8) y que por ello tomaron decisión de que este fuera el color principal del vestuario de la familia, acompañado de una paleta de colores fuertes y contrastantes, como una forma de desmarcarse de este teatro conservador y europeizante, así como también la utilización de referentes como la Virgen de Guadalupe para la vestimenta de la madre (ver figura 2) o la inspiración rapera para la hermana de la protagonista (ver figura 3).

Tanto la perspectiva de género como de clase junto con lo latinoamericano confluyen en el reggaetón, género propio de nuestro continente y de origen popular, que también realiza un quiebre con el teatro más convencional al alejarse de lo "docto" (entrevista 8). Si bien la obra fue escrita desde un principio con referencias al reggaetón y sus letras, en el primer montaje las canciones que acompañaban las escenas fueron interpretadas con instrumentos, para evitar el uso de música envasada. Sin embargo, en base a la crítica recibida han enfatizado más en el reggaetón. Por una parte, ha habido un trabajo de resignificación de las letras en términos feministas en el contexto de la movilización de este año (entrevista 2, entrevista 4), así como también al ser considerado como una herramienta que aporta a la democratización de lo teatral, puesto el reggaetón es parte de la cotidianidad del espectador y vuelve la obra cercana (entrevista 1).

Con las chiquillas es otra escucha, otro diálogo

Durante los ensayos observamos que la obra se construye colectivamente en un trabajo dialógico y representacional. Las tres horas se dividen en dos momentos, primero un calentamiento o espacio de dinámicas que profundizan en las aristas de la interpretación o la historia, que por lo general son propuestos por dirección, y un segundo momento de tratamiento de la obra. Por lo que nos cuenta la dramaturga, al inicio del proyecto las características de los personajes y la relaciones que mantenían con el resto del elenco no estaban establecidas, sino que fueron construyéndose en función de cada una de las

intérpretes en base a su personalidad. Como ejemplo de esta búsqueda de las relaciones y personajes se pueden mencionar las dinámicas de cambio de personajes, en las que a cada actriz le era asignado un personaje distinto del que representa en el texto con el fin de explorar diferentes interpretaciones entre sí.

Esto se enmarca en lo que en un principio fue considerado como "un proceso pedagógico: (...) que las más grandes le puedan enseñar a las más chicas y que las más chicas a lo mejor le recuerden a las más grandes que todavía se juega. Y ese fue el enfoque, finalmente, como que pudiéramos todas aprender" (entrevista 1). Se le consideraba a este espacio entonces, como "una instancia para darle mil vueltas, para equivocarnos, para pelearnos, para cachar cómo funciona el mundo del teatro" (entrevista 3), dando con esto último una referencia a lo que han denominado como el profesionalismo en su práctica teatral. Con esto refiere a que el montaje de esta obra ya se encuentra por fuera de los márgenes de la escuela, principalmente por recibir un fondo para su ejecución, de modo que esto requiere de mayor compromiso y seriedad para con el trabajo.

Además de esto hay un espacio de trabajo de producción, quienes se encargan de las funciones de gestión del proyecto, como lugares de ensayo, presupuesto, requerimientos técnicos o fechas y lugares de las funciones. Dentro de este grupo se identificó una distinción entre quienes son de carreras de la escuela de teatro y quienes no, en el sentido que la lejanía espacial dificulta el trabajo conjunto, de manera que se nos habló de una producción teatral y una producción no teatral (entrevista 6). Además, hay que mencionar que quienes se encuentran en el primer grupo también forman parte del espacio de ensayo o lo transitan itinerantemente, mientras que producción no teatral nunca ha asistido en este segundo montaje. Esto es relevante porque la reunión del grupo en su totalidad solo se ha producido dos veces, una de ellas cuya organización fue delegada a nosotros.

En relación con lo anterior, ellas mismas admiten que no han tenido muchos espacios de diálogo porque se han centrado en sacar la obra adelante, lo cual ha sido problemático dada la conformación feminizada del grupo. Reconocen que por el momento histórico que se vive, un grupo de mujeres conlleva a pensar en ellas como feministas, sin embargo, no se definen desde ahí, sino que como un colectivo de mujeres interesadas en temáticas de género y contingencia nacional. De hecho, durante la movilización de este año, en su espacio más inmediato experimentaron cierta presión por posicionarse respecto al feminismo y los acontecimientos de su facultad, lo que se tradujo en conversaciones grupales para llegar a acuerdos de su postura y rol dentro de la movilización, pero no lograron consenso. En parte esto se debe a un cuestionamiento de qué implica ser feminista y sobre la idea de imponer un pensamiento a los otros:

Como que entonces yo creo que a nivel de bases del feminismo está ambiguo, entonces como chucha nos vamos a articular también nosotras. (...) También me da terror la cantidad de líneas que hay de feminismo. ¿Por qué hasta qué punto sigo una, pero me corta esta otra? Y me quita esta otra posibilidad. Entonces no sé si ahora quiero compartir ideología feminista, ¿por qué tengo que andar yo dando una ideología como la iglesia evangélica? (entrevista 3).

Con esta imposición refieren tanto al espectador como a nivel interno, en que consideran que abanderarse desde el feminismo requiere que todos piensen lo mismo y eso no les es de interés, por lo que prefieren mantener pequeños acuerdos ideológicos que permita el trabajo grupal.

A pesar de ello, de las entrevistadas, todas reconocen afinidad con el feminismo y la lucha que se estaba gestando a nivel universitario. Por ejemplo, la directora se considera feminista, pero posicionándose desde un accionar personal y concreto. Para la dramaturga, por primera vez se siente identificada con un movimiento, pero se cuestiona a sí misma que implica ser feminista, y por qué ella lo sería. La encargada audiovisual manifestó una preocupación similar, diciendo sentirse feminista pero a la vez no lo suficientemente deconstruida para manifestarlo. Por su parte, ambas intérpretes adscriben al feminismo, pero a la vez cuestionan y reflexionan sobre las discusiones ocurridas en la toma de su facultad. Y, para la encargada de comunicaciones, el movimiento le puso nombre a algo que ella ya tenía internalizado. De esta manera, observamos que si bien no hay una postura grupal si existe interés por el feminismo y sus planteamientos, lo cual se encuentra marcado por sus propias reflexiones y vivencias personales.

El quehacer político en la creación artística

A partir de esto, se pretende comprender el papel que la actuación y la creación teatral tienen en la subjetivación individual y colectiva. Se devela que a través del proceso de creación artística se apunta a un rechazo de las normas, prácticas y representaciones de un teatro que se considera ajeno y al que se busca subvertir, puesto que se contrapone con las representaciones propias. Desde aquí se plantea una crítica del teatro para el teatro y una desmasculinización de la práctica misma, en respuesta a lo que perfilan como una dimensión conflictiva de lo recogido a partir de la herencia teatral chilena, tal como apunta Touraine respecto a la constitución en sujeto de los individuos.

Se propone una representación divergente de lo establecido que adquiere el carácter de representación colectiva al ser producto de una construcción conjunta, nacida del espacio de ensayo y conversación. A pesar de ello, la identidad colectiva se tensiona entre los conceptos de género y feminismo, puesto que este último se reconoce como un proyecto político-ideológico heterogéneo y complejo que podría llegar



Figura 2. La Diabla, madre de la protagonista. Fotografía. Autoría propia. Diseño facilitado por las diseñadoras del colectivo, 2018.

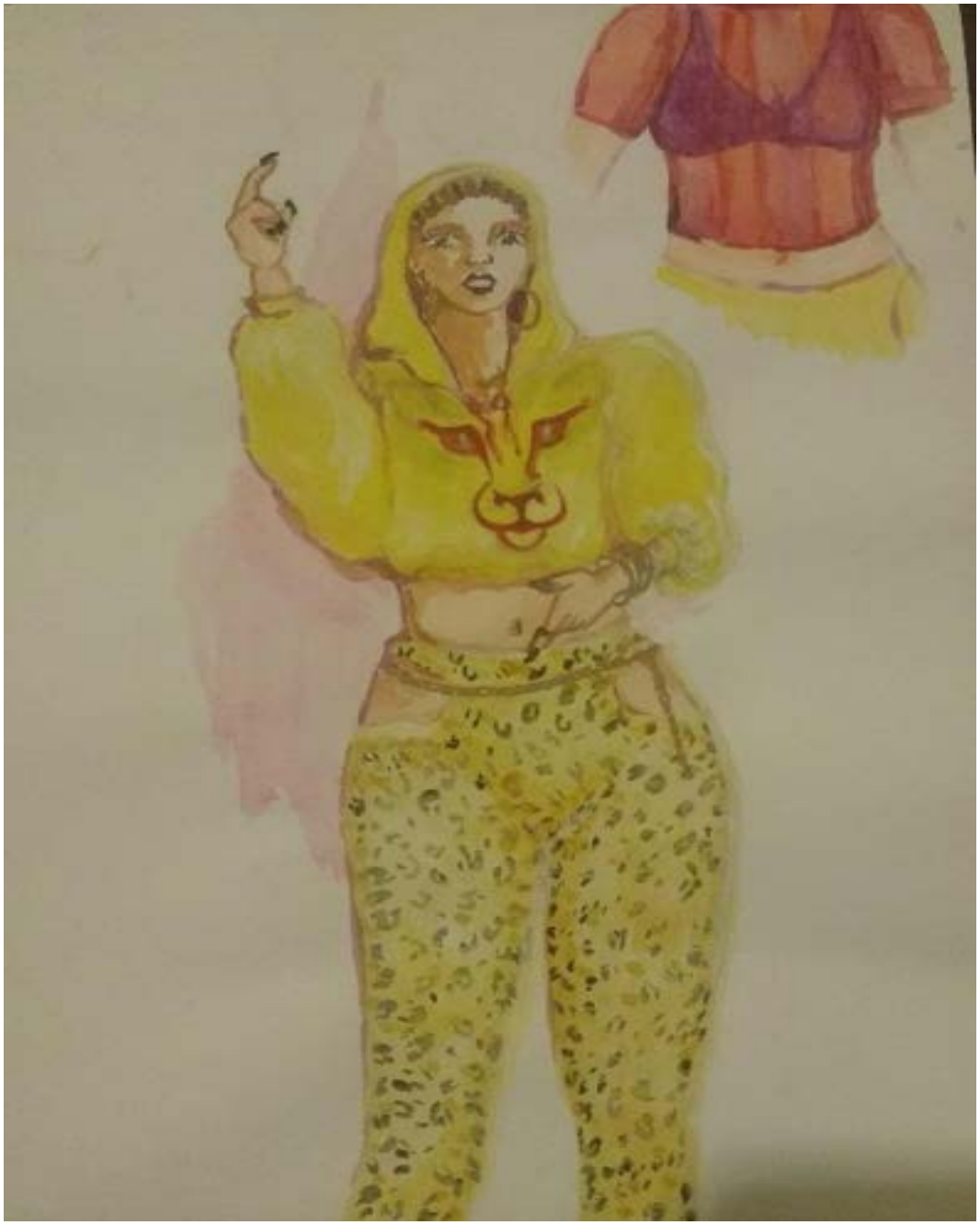


Figura 3. La Romi, hermana de la protagonista. Fotografía de autoría propia. Diseño facilitado por las diseñadoras del colectivo, 2018.

a desestabilizar la unidad y el trabajo grupal. La predilección por el término género no debe ser visto como una decisión inocua, ya que al ser una categoría analítica que es tan solo una parte del paradigma feminista, se transforma en este contexto en un eufemismo que despolitiza y vacía de contenido crítico al feminismo, al invisibilizar un marco de interpretación de la realidad que entiende a la sociedad en clave de dominación (Cobo, 2005).

Contextualizamos la reflexión sobre este posicionamiento dentro de las tendencias que han seguido los movimientos y actores sociales en el Chile post dictatorial, que reflejan una ruptura estructural entre política y sociedad (Garretón, 2016). La democracia instaurada por vía institucional en base a la "política de los consensos" marca un antes y un después en la política, en que su dimensión antagónica —entendida como una dramatización del conflicto a través de una mecánica de enfrentamientos entre posiciones contrarias— es reemplazada por una comprensión de lo político como transacción, en que la fórmula del pacto y la negociación se configuran como la única vía posible para resguardar la frágil democracia y reconciliar una sociedad dividida (Richard, 2001).

Esto es el resultado de una transición formulada para asegurar los valores neoliberales instaurados en dictadura, que articulan represión y modernización, los cuales son reagenciados y perpetuados por los gobiernos de la transición (Richard, 2001). Esta continuidad de los principios dictatoriales durante el régimen democrático es lo que Garretón (2016) identifica como crisis estructural. A consecuencia de esto se produce una naturalización y adaptación a un modelo individualista, a la vez que un distanciamiento de la sociedad respecto a la política y las instituciones , puesto estas son cooptadas por el modelo. Esto provoca una reducción de la política a su mínima expresión y la desconecta de la vida cotidiana de los y las sujetas (Zarzuri, 2016).

Esta desconexión con la política clásica ha conllevado a los movimientos y actores sociales de este periodo a buscar nuevas formas de relacionarse con la política, proceso que se ha caracterizado por la fragmentación y mayor especificidad de las orgánicas (Garretón, 2011). Para Zarzuri (2016), los grandes representantes de esta nueva política son los y las jóvenes, la cual apela a un cambio social que proviene del individuo inserto en la vida cotidiana, a través de espacios de acción restringidos. Disminuye el interés por militar en partidos políticos, ya que estos se vislumbran como espacios institucionalizados, y aumenta la articulación de grupos informales, más cercanos y flexibles. De esta manera, las luchas de los y las jóvenes se perfilan desde lo personal, surgiendo un sujeto altamente individuado, el cual produce, representa y combina por sí mismo su propia biografía (Beck en Zarzuri, 2016).

De acuerdo a Chmiel (en Zarzuri, 2016), los y las jóvenes proponen una nueva subjetividad política que se caracteriza por su fluidez y

dispersión, lo cual se condice con sus vivencias en un mundo globalizado cruzado por múltiples problemáticas. Prefieren enfocarse en causas puntuales, claras y distinguibles, por lo que si bien se valoran las actividades y prácticas grupales, no se compromete la totalidad del individuo ni se generan lazos vitalicios. La disolución de las identidades colectivas tradicionales conlleva a una renovación del tejido social a partir de la proliferación y multiplicación de pequeños grupos, "de 'redes existenciales', que resisten o intentan resistir a los embates de la globalización y a la uniformidad de estilos de vida" (Zarzuri, 2016, p.16). De esta manera, el autor plantea el surgimiento de un nuevo actor político a través de las prácticas culturales, configurando una micropolítica (Zarzuri, 2016).

En base a lo anterior, podemos acercarnos a una comprensión de la tensión existente entre las categorías de género y feminismo, en que si bien varias de sus integrantes adscriben a las ideas que promueve el movimiento e incluso algunas fueron partícipes de la coyuntura nacional, esto no se traduce en la conformación de una identidad colectiva feminista. La producción de la obra se ve como una acción concreta que se articula desde una perspectiva de género, en la cual se busca problematizar puntualmente la ineficacia estatal al tratar el problema de la infancia, en la cual cada quien va a aportando desde sus propias ideas a la construcción de la obra. El estar juntas en este colectivo representa así un momento de sus procesos individuales de subjetivación y no se proyecta más allá de esta obra en particular. Es más, durante el mismo año algunas de las integrantes se involucraron en la realización de nuevos proyectos para la edición 2018 del Festival Víctor Jara, y finalizada la ejecución del Proyecto Azul el colectivo se disolvió.

Conclusiones

A partir de las reflexiones anteriores, podemos ver que la creación artística se produce a través de las contribuciones individuales que hacen quienes lo conforman, en que la experiencia teatral forma parte de y a la vez se nutre de los procesos individuales de subjetivación de sus participantes. Sin embargo, si bien el trabajo grupal es fructífero a los fines de la obra, esto no implica una politización o asociación con una identidad colectiva que se proyecte a largo plazo, sino que termina siendo una conjunción de politizaciones particulares en una colectividad no vinculante y centrada en un proyecto concreto, cuya realización exclusivamente depende de su trabajo en conjunto. El conflicto latente entonces se va a mantener entre lo individual y lo colectivo, en que este proyecto en particular se suma a los procesos biográficos que cada una construye para sí.

El teatro no se concibe como un espacio ajeno a las problemáticas de su sociedad y, en cambio, es visto como un espacio privilegiado que debe ser cuestionado en función de aportar a la articulación y la transformación social. Como vimos en un principio, históricamente la

vertiente crítica del teatro chileno se ha vinculado con los movimientos sociales de su época, nutriéndose de sus ideas y respondiendo a sus ires y venires. Esto se hace patente a partir del análisis de esta obra en particular, en que la aparente incongruencia entre los contenidos vertidos en la obra y la negación de la política por parte del colectivo, nos permite generar reflexiones acerca de las nuevas formas y manifestaciones del quehacer político en el Chile post dictadura, especialmente relevando a los y las jóvenes como actores de este proceso. En este sentido, a lo que se reniega es a la política partidista e institucional que no los representa, para así poder elaborar nuevos sentidos para el ejercicio de la política.

Desde esta perspectiva, también se devela como un espacio privilegiado para el análisis de las nuevas relaciones entre arte y feminismo, por cuanto se nos muestra como un espacio altamente feminizado a nivel de las escuelas que se dedican a la formación de nuevos actores/actrices, pero que en su práctica profesional aún no da cuenta de aquel componente de género. Vale retomar el punto en que se menciona que estos nuevos ejercicios de la política surgen de las actividades diarias y cotidianas de los sujetos, y en este caso tenemos un claro ejemplo de ello. Las temáticas abordadas por la obra son problematizadas con anterioridad al Mayo Feminista, precisamente por la convivencia en un espacio altamente feminizado que aún presenta, paradójicamente, roles —entendiendo estos como las funciones de directora, dramaturga, productora— ampliamente ocupados por hombres y que, incluso al nivel de la interpretación, les ofrece a las mujeres papeles ya extemporáneos.

A pesar de que la obra no nace directamente como una producción de las reflexiones y vivencias del Mayo Feminista, al ser partícipes del espacio universitario este se constituye como un hito, un punto de inflexión para la obra y sus integrantes, en tanto plantea nuevos cuestionamientos tanto desde el movimiento feminista hacia el interior del colectivo y la obra como en dirección opuesta. No solo la creación artística se ve nutrida por la coyuntura nacional, en tanto les permite encontrar y explorar lugares de la historia y sus personajes que no habían visto antes, sino que también se cuestiona su posicionamiento e identidad como colectivo, lo cual las interpela tanto a nivel grupal como individual respecto de sus vínculos con el movimiento feminista.

Anexo de entrevistas

Entrevista 1: Mujer, 24 años. Egresada de colegio particular, residente de Santiago Centro. Egresada de teatro Universidad de Chile. Directora del montaje.

Entrevista 2: Mujer, 22 años. Egresada de colegio particular, residente de Santiago Centro. Estudiante de segundo año de teatro Universidad de Chile. Actriz del elenco.

Entrevista 3: Mujer, 23 años. Egresada de colegio particular subvencionado, residente de Quilicura. Estudiante de tercer año de teatro Universidad de Chile. Dramaturga y asistente de dirección del montaje.

Entrevista 4: Hombre, 23 años. Egresado de colegio municipal, residente de Macul. Estudiante de cuarto año de teatro Universidad de Chile. Actor y encargado de efectos de sala.

Entrevista 5: Mujer, 22 años. Egresada de colegio particular subvencionado, residente de San Miguel. Estudiante de tercer año de teatro Universidad de Chile. Actriz del elenco.

Entrevista 6: Mujer, 21 años. Egresada de colegio particular subvencionado, residente de Ñuñoa. Estudiante de cuarto año de periodismo Universidad de Chile. Encargada de programación y difusión de la obra.

Entrevista 7: Mujer, 21 años. Egresada de colegio particular, residente de Ñuñoa. Estudiante de cuarto año de cine y televisión Universidad de Chile. Encargada de producción audiovisual.

Entrevista 8: Mujer, 27 años. Egresada de colegio particular, residente de Ñuñoa. Egresada de diseño y vestuario Universidad de Chile. Encargada de diseño integral de la obra.

Bibliografía

Cobo, R. (2005). El género en las ciencias sociales. Cuadernos de Trabajo Social, (18), 249- 258. Recuperado de https://revistas.ucm.es/index.php/CUTS/article/view/CUTS0505110249A

Garretón, M. (2016). La ruptura entre la política y la sociedad. Una introducción. En M. Garretón (cord.), La gran ruptura. Institucionalidad política y actores sociales en el Chile del siglo XXI (pp. 11-20). Santiago, Chile: LOM.

Martuccelli, D. (2007). Cambio de rumbo. La sociedad a escala del individuo. Santiago, Chile: LOM.

Ochsenius, C. (2015). Movilización social, crisis políticas y expresión teatral. La disputa performática por la reconstrucción de la teatralidad en Chile (1980-2010). Tesis doctoral. Universidad Estadual de Campinas. Brasil.

PNUD (2015). Desarrollo Humano en Chile. Los tiempos de la politización. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, Santiago, Chile

Richard, N. (2001). La problemática del feminismo en los años de la transición en Chile. En Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización. Buenos Aires: CLACSO.

Touraine, A. (1997). ¿Podremos vivir juntos?: Iguales y diferentes. México: Fondo de Cultura Económica.

Touraine, A. (2006). Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy. Buenos Aires: Paidós.

Touraine, A. (1994). Crítica de la Modernidad. México: Fondo de Cultura Económica.

Zarzuri, R. (2016). Las transformaciones de la participación política de los jóvenes en el Chile actual. En M. Garretón (cord.), La gran ruptura. Institucionalidad política y actores sociales en el Chile del siglo XXI (pp. 11-20). Santiago, Chile: LOM.

Abstract

The themes addressed by chilean theatre have been changing throughout history, being connected to social movements as a way of questioning the established social order. This research explores this theatral vein through artistic creation and based on the concept of subjectivation, which is understood as an individual process that may or may not be accompanied by collective processes of criticism and political action. In relation to the concept of subjectivation, we study the process of artistic creation of the play "La Reina del Perreo" produced by interdisciplinary collective "La Perra Negra", to understand its role in the constitution of the group as a subject, its limitations, scopes and projections. Themes addressed by the work, together with the feminized composition of the collective, allow us to generate reflections on feminism in theater, in light of the events and reflections of Mayo Feminista, which is interwoven with the tasks and the group's debates. Likewise, it allows us to think about the new ways of doing politics by movements and social actors in post-dictatorial Chile.

Key words: subjectivation, critical theatre, feminism, social movements, Mayo Feminista

“¡Heteroactiva, homosuicida!”: Lírica y materialidad sonora feminista en el rock de mujeres en Santiago de Chile.

“¡Heteroactiva, homosuicida!”: Feminist lyrics and sound materiality in women’s rock in Santiago, Chile

VALENTINA LIZAMA*

* Antropóloga social.

Resumen

Dentro de la investigación que engloba la escena underground en la que se enmarcan las mujeres rockeras de Santiago de Chile, son diversos los recursos que salen a flote y que tienen como resultado la fuerza característica del discurso de género que permea dicha producción musical. Dentro de estos recursos son las letras de las canciones uno de los ejes centrales en torno a los cuales se va tejiendo dicho discurso. Líricas que con sus particularidades y también con la utilización de distintas estrategias dan a relucir no solo lo que se quiere decir, sino que también ponen énfasis en la forma en que es dicho. Para ello es que las letras van acompañadas de música, la materialidad sonora que acompaña las líricas nutre además de una nueva intencionalidad a las canciones que, como himnos, mujeres disidentes corean en los bares de Santiago. En una escena masculinizada, en un país y una época donde las demandas de “no más violencia” están cada día más presentes, las rockeras tienen mucho que decir. Esto será visto por medio de un análisis lírico que mezcla técnicas de Levitin (2009) para agrupar las temáticas en categorías junto la caracterización de la materialidad sonora, los elementos musicales que toman un carácter material son caracterizados en cuanto acompañan dichas letras para nutrirlas de sonido.

Palabras Clave: lyrics, discurso de género, materialidad sonora, rock.

Fecha de recepción: 3 de agosto de 2019
Fecha de aceptación: 8 de enero de 2020

Lo que se dice cuando se canta: Situando las letras

Durante los últimos diez años, el movimiento feminista ha comenzado a posicionarse con fuerza en distintos ámbitos del arte y la cultura. Con sus demandas y problematizaciones, las mujeres no solo han comenzado a reclamar espacios históricamente masculinizados, sino que además han señalado de qué forma se les ha privado de ocupar dichos espacios, por medio ya fuese de la invisibilización o la violencia. Es de esta forma en que la naturalización de espacios masculinizados en el arte ha pasado a ser algo cuestionado, siendo un ejemplo de ello la escena musical, especialmente la rockera.

Para las mujeres que protagonizan la recuperación de esta escena, ya no basta con solo pararse en el escenario. No es suficiente con la sola presencia de las mujeres en los circuitos rockeros, no es suficiente con cumplir una cuota. El tener el micrófono en frente es también una posibilidad de hacer la denuncia mediante la utilización del espacio recuperado, transformarlo en una herramienta para poner sobre la mesa las problemáticas que las aquejan desde el ser mujer y el pertenecer al mundo de la música. Dichas problemáticas no han sido subsanadas con su paulatina inclusión a las carteleras, ya que están subyugadas a una problemática estructural que abarca todos los aspectos del arte y la cultura□el patriarcado.

En este contexto es que las letras de las canciones, en conjunción con la música, son también un vehículo para expresar las dolencias que aquejan a las mujeres. La canción ha sido utilizada como una herramienta que da cuenta del mundo interior de las personas, valiéndose de la conjugación del lenguaje y la musicalidad, sirviendo así como medio de comprensión estética del mundo en que hombres y mujeres se desenvuelven (Lukinovic, 2005). Surge así la necesidad de otorgar distintos sentidos y utilidades a las canciones, especialmente cuando los medios de representación se ven anulados por situaciones de conflicto. En el caso del rock femenino eso se debe a la falta de referentes musicales para las mujeres y las problemáticas que las aquejan dentro y fuera del género musical. La canción en sí se presenta como una articulación lingüística producto de una cultura, sin embargo, la resignificación de su funcionalidad varía dependiendo del grupo. La define y estructura como un objeto estrictamente cultural (Lukinovic, 2015).

En este artículo se toman los resultados de una tesis que abarca la producción musical en su totalidad, pero lo que nos interesa en esta oportunidad son los resultados del análisis de contenido lírico que toma como objeto de estudio a la canción producida por sujetos que han resignificado personal colectivamente dicho objeto, buscando la expresión y difusión de su sentir y de su postura dentro de un determinado contexto cultural.

La mayoría de las personas se refieren a las palabras cuando se les pregunta por el significado de las canciones. Para examinar estas palabras

se pueden tomar dos tipos de estrategias, tratar las canciones como poemas, objetos literarios que pueden ser analizados por completo separados de la música, o como actos de habla, palabras para ser analizadas en la performance (Frith, 1996). En el caso de nuestra investigación, las letras fueron analizadas entendiendo la performance en la que se envuelven para así poner en juego el discurso en relación con la escenificación de este, sin embargo, en este artículo nos remitiremos a la conjunción que se da entre las letras y la materialidad sonora.

La melodía básica y la estructura rítmica de una canción son entendidas por las personas por medio de las palabras, incluso si estas vienen en fragmentos como son los coros. (Frith, 1996). En referencia a esto, Frith establece dos estrategias analíticas a adoptar para referirse a las letras de las canciones. Ejemplificando con las canciones de amor y cómo varían a través del tiempo, estas podrían reflejar las cambiantes normas sociales respecto al amor y ser una evidencia útil de cómo las personas entienden el amor y los códigos sociales asociados. Desde esta perspectiva las canciones populares expresan valores comunes y, al hablar por los millones de personas que las escuchan, actúan como piezas de historia oral (Frith, 1996).

Sin embargo, la música a la que refiere esta investigación no tiene una llegada mediática ni pretende tenerla, son una alternativa a lo mediático y por lo tanto no representan los valores sociales hegemónicos, sino que los de sus públicos específicos, la tradición oral de dichas tribus. La segunda estrategia analítica y la cual se adapta más a esta idea, es la de cómo las canciones responden a determinados propósitos. Frith (1996) lo ejemplifica con las canciones de Blues, donde personas afrodescendientes hablaban del amor como algo frágil y ambivalente imperfecto debido a que las canciones de los negros tenían distintas posibilidades líricas ya que servían propósitos distintos que las canciones blancas (Frith, 1996).

El propósito de las canciones de rock creadas por mujeres tiene también distintas motivaciones que no responden al mercado. Las letras de estas canciones no son sobre ideas o contenido, sino que son acerca de la expresión de este. Frith lo ejemplifica primero con las canciones de amor□estas no hacen que la gente se enamore, pero entregan los medios para articular los sentimientos asociados con estar enamorado (Frith, 1996). Las canciones se transforman en narrativas. Una vez que entendemos que las letras a analizar no son palabras, sino que palabras en performance, múltiples opciones analíticas aparecen. Las líricas son entonces una forma de retórica u oratoria y deben ser tratadas como una forma de relación persuasiva entre el cantante y su público (Frith, 1996). Desde esta perspectiva, las letras existen para llevar consigo el significado de la canción y no viceversa.

Para articular las letras en relación con la performance y al propósito que responden, se utilizaron las categorías acuñadas por Levitin (2008)

adaptadas para ser entrecruzadas por el factor de género que nos interesa y así poder dividir el corpus por ejes temáticos. Otro término relevante para la investigación es el de affordance. Estas vendrían siendo invitaciones al uso, presentes en la música misma que dejan saber con anticipación cuál podría ser la respuesta corporal frente a esta (Salgar, 2012). López Cano (2004) teoriza con este concepto, hablando de prestaciones que un objeto ofrece a determinado usuario y que este es capaz de reconocer en el momento de la percepción. Para el autor, las affordances son producto de construcciones culturales y por ello no todos reaccionamos de igual manera ante los mismos sonidos que acompañan las letras de las canciones.

Conocimiento: lo que sabemos las mujeres

La primera categoría pertinente para nuestro análisis es la que Levitin (2008) denomina en referencia al conocimiento. En la explicación que el autor hace de este término indica que las canciones que caen dentro de dicha categorización son aquellas con capacidad de comunicar cierta información acerca del mundo y de la sociedad que nos rodea, utilizando la música para la trasmisión de dicho conocimiento por medio de recursos poéticos. (Levitin, 2008). Un ejemplo de esto son las rimas, el ritmo de los versos, acentos, estructuras, melodías, etc. Muchas veces este conocimiento puede estar escrito como un ruego para el oyente, para que sepa o recuerde algo, en ese caso la canción tiene una finalidad de recordatorio.

Otro caso son las canciones que cuentan historias que valen la pena inmortalizar, ya sea como advertencia o moraleja. Se escriben para codificar las lecciones aprendidas y que no deben ser olvidadas, el saber estas cosas, el haber pasado por tanto para aprenderlas, refleja intereses, prioridades, motivaciones y emociones. (Levitin, 2008).

Heteronormativa - Horregias

Si cuando chica te gustaba la vecina

y ya sabías de rebeldías,

¿qué te dio por la vida heteronormativa?

Si de chica que nadie te veía

precisamente por gustarte la vecina,

Te quedaste bien dormida,

heteronormativa.

Homopasiva.

Heteroactiva.

Confundida.

Homosuicida.

A nosotras se nos dice que es normal

jugar al papá y a la mamá,

seguir un modelo universal

o copiarle a un pituco homosexual.

En el caso de "Heteronormativa" de la banda Horregias, se hace uso de la rima en el coro para la reiteración de una idea fija en contra de la heteronormatividad y la heterosexualidad obligatorias. Este conocimiento mezcla lo vivencial, apelando a una segunda persona singular, con términos de carácter más teórico como es la idea de 'heteronormativa', acusando a la oyente de serlo. Se menciona un 'modelo universal' reflejado en el jugar 'al papá y a la mamá' que hace alusión a una heteronorma hegemónica. A esto se suma la imagen del 'pituco homosexual' reforzando la idea de cómo la homosexualidad masculina es más aceptada en cuanto esta ha sido higienizada y aburguesada, apoyándose en el adjetivo de 'pituco', ya que la no-heterosexualidad que muestran los medios de comunicación solo es masculina y bien acomodada. Estos planteamientos conceptuales denotan el manejo de ideas de género y clase.

Esto refleja una motivación y prioridad en la banda por la idea de la trasmisión de un conocimiento no-heterosexual, apelando a un público que no solo conoce dichas ideas, sino que además las lleva consigo con tanta convicción como para cantarlas a viva voz en una tocata. Esta actitud se refleja tanto en la puesta en escena como en la relación con el público□las canciones son entonadas de forma enérgica entre sonidos saturados y vestimentas que ellas califican de 'camionas'. El público no solo corea, si no que se aglomera frente al escenario para gritar junto a ellas, surgiendo de forma espontanea un mosh pit cuando cantar y bailar no es suficiente.

Tanto el desplante como el conocimiento que se transmite por medio de la música están profundamente ligado a lo vivencial, cantado desde un yo mujer, pobre y lesbiana, forma en la que se identifican las integrantes de este grupo y que integran a su producción artística.

La música que acompaña 'Heteronormativa' está cargada por una guitarra estridente y una voz fuerte que enfatiza la repetición de la idea principal. La batería da la entrada para el riff que marca el patrón rítmico. No mucho después entra una voz marcando la melodía y repitiendo una letra a cuál es fácil sumarse para cantar.

Luego de reiterar los versos hay un puente instrumental con un solo

de guitarra, que cambia el rasgueo simple a algo más complejo, sumándose a eso el redoble de la batería que hace harto uso de platillos para darle más fuerza al tema. Los rasgueos de la guitarra no tienen demasiados efectos de pedal, pero si saturación, haciendo que el sonido llegue fuerte y no sean necesarias más guitarras. Hay una ausencia casi completa de punteos, prefiriendo los rasgueos simples. Repiten la idea melódica y esta continúa sonando en loop luego de que la voz se acopla a las canciones. Para añadir más fuerza en los coros se agregan las voces de las otras dos integrantes, sumándose al público que canta junto a ellas.

Esto da una idea agresiva que se ve reflejada en la interpelación a la heteronorma que abunda en la letra. Por ello la repetición facilita el sumarse a cantar. La affordance entregada al público es de sumarse al canto y al baile, para que repitan esta apelación directa a lo restrictiva de una sociedad compulsivamente heterosexual.

Testeada - Dadalú

Mira cómo ella está siendo testeada

mira cómo se prepara en la mañana

se levanta pensando en que va a ser evaluada

cinco veces miradas al espejo que no dicen nada

tres medidas que posiblemente la lleven a la fama

efímera es su condición y brillante su fachada

sí tan solo no sintiera su alma tan congelada

sí tan solo alguien de verdad la mirara

sí tan solo alguien de verdad la escuchara.

Con la canción “Testeada” Dadalú hace uso de anáforas para repetir ciertas ideas. Por medio de la segunda persona singular se le habla directamente al oyente acerca de una tercera persona, una mujer que se ve víctima de una hegemonía que la pone a prueba, de ahí la idea del testeo como evaluación. Se repite la oposición del verse bien en contraposición con un vacío interior explicitado en el “alma tan congelada”. La mujer de la que se habla es vista como “mujer objeto”, sin interés por sus ideas ya que nadie de verdad la escucha ni la mira. El conocimiento que se quiere transmitir al oyente es acerca del trato a las mujeres que al mismo tiempo se rigen a lo ‘normal’ y esperado.

Dadalú se posiciona en el escenario ocupando un punto central, su puesta en escena cargada de símbolos desde arpilleras con su nombre

en referencia al trabajo de Violeta Parra hasta distintos accesorios en su vestimenta, como un velo de luto o una enorme vagina semi-realista dibujada en su polera. Dadalú hace apelaciones a su público, introduce la canción, conversa con naturalidad y el público responde delatando aquí una complicidad que se hace más evidente por la forma en que dicho público baila y hace eco de los coros. Su estilo con influencia hip-hop hace que sea más difícil para el público seguir la letra, pero eso no evita que vitoreen, bailen o griten junto a ella.

Al hablar de esta canción Dadalú comenta lo siguiente:

"(...) mezclado con reflexiones de las vidas de mujeres, que hacen todo, que trabajan, que sangran y siguen haciendo todo y tienen mucha fuerza, pero no lo saben y no están conscientes de ello, porque el sistema no quiere que estén conscientes de su fuerza, quieren que tengan baja autoestima y busquen afuera su valor, que busquen en otro".

La mujer de la que se habla desconoce su valor. Aquí es donde se expresa la prioridad y motivación artística, ese es el conocimiento que merece ser traspasado por medio de la repetición, el hacer algo frente al desconocimiento de este valor. Tanto en este tema como el anterior se hace una apelación a la mujer víctima de la norma. En Heteronormativa era directo a ella mientras que en Testeada es por medio de quien escucha la letra, sin embargo, el diálogo de conocimiento se da entre mujeres en vez de buscar una apelación directa a los poderes causantes de estas problemáticas.

mientras sangra por ser madre,

mientras suda cuando se la meten,

mientras llora cuando no te ve,

mientras se da cuenta que solo fue testeada,

y a ella su corazón le decía que estaba enamorada,

esperando la micro en heladas mañanas,

sangra sangra con olor a mariscos,

sangra sangra esperando a un capitán que la saque de su abismo.

mientras ella debería tomar el timón y dar órdenes de babor a estribor

En esta parte de la canción vuelve a repetirse el uso de la anáfora, esta vez para graficar situaciones propias del ser mujer como la maternidad, la menstruación o el sexo con penetración. El amor romántico heterosexual también es graficado de forma en que la mujer busca en este una forma de salvación, al esperar que el 'capitán la saque de

su abismo'. Aquí es donde entra el conocimiento a transmitir de la canción, el que "ella debería tomar el timón y dar órdenes de babor a estribor", esta línea da cuenta de la respuesta que encuentra la autora a la problemática que representa la mujer de la que se habla, una mujer anónima pero que vive el sin sentido de ser puesta a prueba y cuyo valor es medido por otro masculino, un novio que 'solo la testea'. La solución a esto es el tomar las riendas de la propia vida. Sobre esto Dadalú comenta:

> "Escribiendo la letra pensé que también hablaba de los exnovios que me hicieron sentir usada, como si fuera una prueba y como nunca fui lo suficientemente buena para ellos."

Nuevamente el conocimiento de la artista es adquirido desde la experiencia. Es la codificación de la experiencia adquirida a través de errores y desengaños, pero inmortalizada por medio de la música y utilizada como herramienta, como advertencia. Se habla de un cuestionamiento en cuanto a la figura de la mujer como objeto en contraposición a como ser reflexivo, todo desde el ser mujer.

Este conocimiento vivencial se entrega acompañado del sonido electrónico de la mesa de sonido mezclado con las guitarras de sus músicos y su propia voz potente y aguda. La base rítmica -una percusión electrónica y sintetizadores- es lo primero en ser introducido. Entonces entra con su voz, rapeando, contando esta historia. Se apoya por un bajo y una guitarra de arreglos simples y sin mayor protagonismo. Con la caja de efectos interrumpe la base rítmica para agregar un puente sonoro con efectos y distorsión, generando una breve pausa antes de seguir con la melodía principal. La guitarra toca notas sueltas acompañadas de los efectos del teclado. Se repite este patrón melódico marcado por las interrupciones de los efectos de la caja antes de entrar a un nuevo verso. A ratos se acoplan voces masculinas para hacer un coro potente y casi gritado: Sangra, sangra, con olor a marisco.

Para el final de la canción aumenta la velocidad y cantidad de efectos que va sumando entre la caja y el teclado, utilizando los mismos recursos que con anterioridad, pero agregando velocidad hasta saturar de sonidos y distorsión la melodía con la repetición de los patrones rítmicos.

Sus letras ahondan en ejercicios de reflexión en torno a temas sociales, de forma lúdica como sus presentaciones y su materialidad sonora. Se trata de un ejercicio reflexivo no sólo en cuanto a lo que podemos ver como sociedad, pero también como una autoafirmación de quienes somos en ella.

Sudakalandia - Amanitas

Déjala que suba que suba que suba
Eoie, un holograma me encontré
Conozco un cielo de mentira,
Que profundizan con un nudo de ficción
Con ojos negros de rotunda atracción
Diluyen tinta en medio del mar
que da espejismos de algún ciclo zodiacal
Las dimensiones siempre alterarán
Déjala que suba que suba que suba
Eoie, un holograma me encontré
Escucho y siento un infinito
Que agudizan con secretos de cristal
Esconden las bellezas de un fractal

La letra de la canción "Sudakalandia" de Amanitas llama la atención por hacer mayor uso de metáforas, predominando en la escena letras de carácter más directo como es el caso de Horregias y Dadalú. Aquí Amanitas usa un lenguaje más poético para transmitir su mensaje, por medio de imágenes abstractas que hacen sentido con su estilo onírico. En el texto se repite la idea de ficción y mentira, algo que altera el conocimiento y es necesario develar.

Esta abstracción se nota también en el sonido envolvente que permite que el público se entregue a un trance en donde el baile es un vaivén de cuerpos, un mover la cabeza con los ojos cerrados mientras la numerosa banda ocupa el escenario, entregando un sonido íntimo que se ve reflejado en la cercanía con el público en un escenario que prácticamente no pone distancia con este, quienes la rodean en una especie de rito.

Sudakalandia habla de el 'esconder' esta belleza, de un secreto que debe ser descubierto y que se mantiene oculto de forma intencional. El nombre de la canción, referencia a Sudamérica, nos indica que los ojos negros de los que se habla son ojos latinos, indígenas. En este caso el título es parte del texto, creando el contexto necesario para ir entretejiendo los significados. La canción habla en primera persona, pero también apela al oyente en el coro cuando repite el 'déjala'. Al consultar a la banda sobre la intención de la letra, respondieron:

"Sudakalandia es una canción que critica el sistema o montaje que se ha diseñado para mantener cautivo y separado al pueblo latinoamericano (...) Esta canción es eso, es tomar consciencia de que nacimos en una era de engaño, en medio de historias, guerras, héroes y salvadores falsos. Dicen que nos descubrieron, pero no nos descubrieron porque nunca nos escucharon. Nos sumergieron a la fuerza en un mundo de mentira, nos sometieron y nos oprimieron. Vivimos entre ficción, espejismos, holograma y secretos, y hoy las nuevas generaciones tenemos la misión de descubrirnos."

Amanitas hace uso de la metáfora para codificar el mensaje que quiere entregar, pero procurando repetir la idea principal de la ficción utilizando analogías que hagan referencia a ello□fractales, hologramas y espejismos. El conocimiento que encarna la canción es uno ligado al descubrimiento, lo cual le da un carácter ritual a la canción. En palabras de Levitin (2008), las canciones de tinte religioso no son solo aquellas ancladas a un acto ritual específico. Pueden ser también acerca de una experiencia interna, acerca de lecciones espirituales sobre cambio, crecimiento, renovación, y otros tópicos religiosos por excelencia (Levitin, 2008). La música imprime estos pensamientos y unen memoria, movimiento y emoción en torno a un sentimiento de seguridad, un catalizador de dichas emociones.

La función de conocimiento de Sudakalandia, que tiene como motivación el ayudar al autodescubrimiento postcolonial, tiene también un carácter religioso para el autor, en cuanto estos cuestionamientos responden a tópicos rituales. En este caso se apela a un proceso que las mismas cantantes están o ya han atravesado□una vez problematizada esta doble colonización de los cuerpos se pretende examinar qué es lo que queda como parte de la identidad, en una materia más abstracta, pero también como una reconciliación con el cuerpo -lo físico- que ha sido tan maltratado por los cánones de belleza occidentales que se alejan de la realidad indígena que nos ancla en latino américa. Este tópico abordado en esta canción es un universo en sí mismo que engloba la relación con el cuerpo como la creación de la identidad que se desprende de dicha relación.

Estas canciones pueden apelar directamente al oyente acerca de prácticas en las que están errando (Heteronormativa), o contarle la historia de un tercero (Testeada), así como también recurrir a un ámbito más personal para transmitir dicha experiencia (Sudakalandia), pero al final la idea es la de codificar por medio de la música y el lenguaje distintos tipos de experiencias que merecen la pena ser transmitidas. En el caso de las bandas de mujeres, estas experiencias se ven motivadas por el ser mujer, priorizando las vivencias comunes de estas bajo las distintas problemáticas que trae consigo el relacionarse con un cuerpo de mujer indígena y/o lesbiana en una sociedad cuyas estructuras hegemónicas no sólo invisibilizan a estos cuerpos, sino que además los oprimen haciendo que sus experiencias sean enmudecidas.

Amanitas hace uso de su materialidad sonora para revivir las experiencias que la letra entona, con una batería que marca el ritmo para que se sumen la guitarra y el teclado con distorsión. La mesa de sonido añade efectos que van dando forma a esta idea onírica, temática que puebla letras y sonidos. Un punteo acompaña a la voz melodiosa que vocaliza y alarga las vocales. A esta vocalización sin letra se van sumando otras voces para dar la entrada a una parte puramente instrumental.

Cuando vuelven al coro utilizan recurso como cortes y acentos de batería para dar más énfasis a la melodía principal y su letra. La guitarra vuelve a entrar con el punteo ejecutando el motivo principal, para luego enlentecer la melodía como creando un preámbulo antes que entren de nuevo todas las voces juntas con fuerza, haciendo uso de la cantidad de gente el escenario (cinco mujeres) para hacer más juegos de voces. Amanitas logra esta suavidad atmosférica y ensoñadora por medio de los pedales de efectos de eco y delay que adornan las melodías que lleva la guitarra. A esto se suman los punteos delicados y claros que llevan consigo la melodía principal, distinguiéndose del sonido más atmosférico que proviene de la mesa de efectos y el teclado. La voz melódica y suave habla con letras más abstractas y metafóricas que bandas anteriores. atmósfera de efectos y texturas, produciendo una pared de sonido, alejándose de elementos como la repetición de riff de guitarra.

Esto se toma como una affordance para el gesto de cerrar los ojos y mover la cabeza al ritmo, dejándose llevar por la melodía y teniendo como resultado la inmersión del oyente en la envolvente atmósfera de la banda.

Confort□el desquite acompañado

Otra categoría pertinente es la que Levitin denomina confort. Esta particularidad se encuentra en las letras tristes y desgarradoras que hablan de experiencias dolorosas como traiciones e infidelidades, ya que el compartir esta experiencia brinda una suerte de camaradería (Levitin, 2008). Ejemplos de esto son artistas como REM y Morrisey, quienes figuran como inspiraciones para las corrientes como el darkwave. Las letras de dichos artistas hablaban de depresión y alienación, siendo el canto un consuelo, una herramienta para la catarsis. Cuando las personas están sobrellevadas por sensaciones de tristeza y frustración, la música feliz es especialmente irritante al hacerlos sentir aún menos comprendidos (Levitin, 2008). En su lugar, las canciones tristes brindan una sensación de acompañamiento, ayuda al proceso de recuperación el apoyarse en el sentimiento de ser entendido.

Furia – Diavol Strain

¡Fuego!

¡Destrucción!

Serpientes del horror

¿Cuántos días bastan para verte arder?

¿Cuántas Lunas replicando fisuras?

En las sombras florecen, esas sonrisas dementes.

Todo está al revés

Siento un vacío interior

Las penumbras

Las mismas dudas

Mi voz ahogada de espanto...

Descendiente

En mi vientre, adentro

FURIA

La canción "Furia" de Diavol Strain usa palabras precisas que hablar de horror y destrucción, no hay necesidad de embellecer un conjuro que relata en primera persona una experiencia asfixiante que causa furia en la narradora, quien espera ver arder a una tercera persona anónima.

Desde lo personal se plantea una imagen que, a diferencia de los ejemplos de Levitin, se escapan de la tristeza poética de The Smiths para cantar desde la rabia. La canción no tiene la estructura tradicional con estribillo, valiéndose de una prosa más libre para evocar una imagen oscura. Esto también se ve por completo reflejado en sus vestimentas tradicionalmente góticas colores oscuros, labios rojos, transparencias y velos las acompañan en un escenario en donde los cables que dan el efecto de distorsión se confunden con las botellas de cerveza. El público se contagia de esta atmósfera de oscuridad para gritar tan guturalmente como ellas, alzando los vasos de cerveza sobre sus cabezas cuando empieza el headbang.

Acerca de esta canción Diavol Strain nos cuenta:

> "Furia nació como una especie de mantra / conjuro contra la cultura en la que estamos sometides, que es de herencia patriarcal. Por eso es que tiene esa intro la cual va in crescendo hasta llegar al inicio de la canción, y comienza llamando al fuego, a la destrucción de esa cadena que replica una y otra

> vez la basura de un sistema que propone la superioridad de unos contras otres. En un principio nació desde la vereda empírica de nuestros cuerpos de mujer y alma queer en contra del machismo (...)"

En este caso el confort viene de compartir una experiencia común de lo que Diavol Strain denomina 'la vereda empírica de nuestros cuerpos de mujer'. Por medio de soltar esta rabia en contra de un objetivo común -el patriarcado- banda y público sienten la camaradería mencionada por Levitin, pero más por medio del enojo que de la tristeza. Este enojo es canalizado con la necesidad compartida por destruir el objeto de los pesares, así se espera ver arder al patriarcado para acabar con las penumbras, las dudas y el vacío interior que este instalan en las mujeres, el constante cuestionamiento acerca de su valor. Mediante la música y la codificación de estos sentimientos a través de melodías oscuras es que el público se acompaña mutuamente.

Esto se logra enfatizando estas letras de carácter catártico con elementos sonoros distintivos. Diavol Strain está compuesto por batería, bajo, voz y guitarra y se introducen con la pura fuerza de la música. La introducción es larga, compuesta tan solo de distorsión de la guitarra para crear con sonido indefinido con cuerdas al aire y pedales a los que luego se suma una vocalización melódica entra la primera voz con lo que parece ser la melodía para que luego se sume la segunda voz haciendo un canon. Este juego a dos voces se repite por otro intervalo de tiempo, la guitarrista golpea el aparato para hacer un efecto de percusión con distorsión que va aumentando en la guitarra hasta que entra la batería y empieza la melodía principal, esta vez con la guitarra y el bajo acompañando las voces. Entonces entra la letra. La técnica de la voz resulta melodiosa y profunda, grave, desde el estómago. Se alargan mucho algunas vocales haciendo uso del rango de la voz para ambientar los temas lúgubres y oscuros.

Hacia la segunda parte del tema se hace presente un screaming agudo con inflexión y teatralidad, enfatizando la idea de furia. Se realiza un juego entre este tono más agudo, salvaje y el tono más oscuro y profundo, demostrando un amplio rango y variación. La saturación del sonido y los efectos pueblan los puentes instrumentales, las intros y los outros, que se alargan a veces tan solo con la resonancia de una cuerda al aire y los efectos añadidos del pedal.

Tramposa - Blasfemme

Inquietudes te esperan

Te agarran cuando te quiebras

Tratas de escapar y ya no están

Corro odiando, buscando, matándote, odio

Desnuda sangrando, follando, escupiéndote

No me arrepiento no, sólo muerte te doy

Fantasías, sueños

Mentiras, ellas me decían y yo delirando se las creía

No me arrepiento no

Tampoco loca estoy

Sólo muerte te doy

Tormentos, lamentos

Secretos momentos

Besos, traiciones

Apariciones

Vida bonita, vida ficticia

Un infierno, un eterno recuerdo.

La fórmula de Blasfemme con "Tramposa" es similar, utilizando un lenguaje directo para evocar imágenes de angustia permeadas por el odio y el arrepentimiento. El primer párrafo está en segunda persona, ilustrando un escenario angustiante de dudas que envuelven al oyente. Luego de eso se vuelve a la primera persona, en femenino, que a su vez apela a una persona anónima a la cual dirige su odio. Esto permite a su vez una mayor conexión con el público, dotándolos de la herramienta para la catarsis que es el poder cantar y gritar: "No me arrepiento no, sólo muerte te doy". Con una puesta en escena simple, ropa casual y mayormente andrógina, reducen la distancia con un público que nota estas señales de complicidad para unirse a los gritos catárticos del coro, recogiendo rápidamente la intencionalidad de la música.

Esta estrategia de utilizar sentimientos negativos para crear camaradería entre los oyentes no es nueva, como lo graficó Levitin con sus ejemplos, e incluso remonta más atrás en las raíces negras del blues. Sin embargo, el temple de cada estilo va de la mano con la utilidad que se le da a la música, variando estas dependiendo tanto de su público como de su contexto de producción. En este caso las injusticias del ser mujer no son enfrentadas con tristeza, si no que con una rabia que desprende energía transformadora.

Las canciones abren de inmediato con la percusión y el rasgueo constante de la guitarra en patrones rítmicos repetitivos. El patrón rítmico es introducido de inmediato junto con la totalidad de los instrumentos

y se repite durante toda la canción. A medida que avanza la melodía se da un juego de voces agudas en los versos para luego usar voz más profunda y gutural en los coros. Hay mucho uso de mucha vocalización y alargue de vocales que se acoplan a los demás patrones rítmicos, dándole un sonido saturado y oscuro. El sonido se mantiene oscuro y saturado, a la par con las letras también oscuras.

Autoexilio – Diavol Strain

Voy rumbo al destierro

donde arde sin fin todo el miedo que crece

Corre, corre!

Sin esperar desesperar

Es de noche

sombras se van sin esperar

Aullando seguiré

esteparia y sin nombre

donde muere el sol

y el cuerpo se corrompe

Cae del cielo

crepúsculo en sus óculos

Soy de invierno

crepúsculo indómito en mi

Al-ma

(No hay más traición, no hay más dolor

veneno que extirpa las flores marchitas del)

Al-ma!

"Autoexilio" de Diavol Strain repite la fórmula anteriormente mencionada, desde una primera persona femenina que nuevamente quiere ver arder, pero esta vez el miedo es causado por los pesares anteriores. Después de la rabia viene el alivio de la liberación. Esta canción de confort mezcla temáticas rituales como ocurrió anteriormente con Amanitas, por medio del autodescubrimiento y la reflexión causados por el irse lejos, temáticas de por sí religiosas que se configuran en torno a un canto que rechaza el seguir sufriendo.

Ahora banda y oyentes están unidos por el conjuro que es irse lejos para deshacerse del odio adquirido por este 'lugar' del que se alejan. Lugar que puede ser la casa, el país o un estado de mente. Diavol Strain mantiene sus elementos icónicos referentes a la oscuridad y el público responde a ellos de la misma forma, creando una especie de conjuro catártico en donde gritan y bailan junto a la banda.

Diavol Strain habla de esto como:

"En cuanto a Autoexilio, viene de un lugar similar a Furia, pero que arranca desde la decepción de estar en un lugar que no te gusta ni te sientes parte (puede verse desde estar en Chile o con un grupo de personas), y prefieres "autoexiliarte", no pertenecer, ya sea moviéndote físicamente de ahí o en una simple actitud. Agarrarte a ti misma en esencia y abandonar todo lo que te succiona la energía, haciéndote más fuerte".

Por medio de un imaginario oscuro Diavol Strain invoca la fortaleza y la esperanza que Levitin (2008) señalaba como el núcleo de todas las religiones, que eventualmente las cosas van a estar mejor. De esta forma el confort se mezcla con lo ritual, sin embargo, esta mejoría no viene de la mano de un ser externo, sino que viene del cambio interno, del propio cuestionamiento y eventualmente de que esto cree un movimiento, esta rabia sea canalizada en transformación, no necesariamente del medio, pero de uno mismo.

Pero esto no puede lograrse sólo, una herramienta indispensable en este proceso es la música de confort, que brinda el acompañamiento que a su vez significa saberse entendido, no ser la única persona envuelta en estas vivencias. Este sentimiento de camaradería puede ser un motor en esta reflexión que impulsa el cambio, revelando que ahí yace su mayor motivación.

Amistad, unidad, sororidad

El tener experiencias comunes no solo es un confort, como surgió en la categoría pasada, sino que además brinda una sensación de unidad que refuerza la idea de la existencia de un circuito de rock femenino. Debido a esto no es sorprendente que también surjan letras con esta temática. Para Levitin las canciones de amistad están marcadas por la cohesión, por evocar la sensación de grupo. Para ello usan distintos recursos como el hablar en primera persona o referirse a un grupo de personas en plural. Un ejemplo de ello son las canciones antibélicas que otorgan esta sensación de grupo al unir a personas frente a una misma causa (Levitin, 2008).

El autor usa de ejemplo los cantos de guerra de las tribus, que utilizaban sonidos guturales o percutidos para asediar al enemigo, proyectando la sensación de que eres uno de nosotros. En el caso moderno este tipo de canciones cumplen la utilidad de dar entendimiento

frente a una situación terrible o frente a la sensación de estar apartado socialmente, ya sea por la condición de minoría u otra razón. De esta manera las canciones de amistad proporcionan una instancia de vinculación social.

La Batalla – Vaso de Leche

Cuando era libre no iba al colegio
y a pesar del toque de queda y los
apagones
mi madre nos preparaba ricos
panqueques a la luz de las velas
que tiritaban según la noticia que
salía de la radio a pilas
cuando era libre no iba al colegio
cuando era libre no iba al colegio
cuando era libre no iba al colegio
cuando era libre no iba al colegio!!!
un día nos visitó mi abuela
traía una gallina dentro de una
bolsa
por alguna razón los militares no
pasaron
soltamos la gallina nos
manguereamos toda la tarde
aún recuerdo nuestras sonrisas
cuando era libre no iba al colegio
cuando era libre no iba al colegio
cuando era libre no iba al colegio
cuando era libre no iba al colegio!!!

Vaso de Leche presenta una estética muy icónica cargada de referencias. Desde la vestimenta que hace un claro guiño a la pandilla de La

Naranja Mecánica, jugando con el elemento del vaso de leche, hasta el nombre que referencia al cuento homónimo de Gonzalo Rojas. Vaso de Leche tiene un público fiel que reconoce las canciones y las vitorea con ánimo y entrega, aprovechando la repetición del coro para sumarse a este cada vez con más energía en los gritos, así como también usando los puentes instrumentales para bailar de la misma forma enérgica que los integrantes de la banda, quienes mediante la digitación de los instrumentos los vuelven una extensión más de sus cuerpos.

La canción "La Batalla" de Vaso de Leche relata de forma clara una experiencia en primera persona anclada a un contexto específico. Son distintos los factores que van haciendo de esta una canción de amistad y unidad, el primero es situar la canción en una época determinada. Al hablar de toque de queda y apagones se hace notar que es una historia de los tiempos de dictadura, poniendo el primer punto común para unir a la audiencia en contra este.

Así como las canciones antibélicas de Levitin, esta señala la dictadura como un periodo difícil, pero "a pesar del cual" se podía disfrutar. Este disfrute viene de mano con la figura de la madre, evocando una imagen nostálgica de la madre que es un personaje femenino y que aparece con una luz positiva en el relato. Pero lo que más se repite en la canción ya ha aparecido: "Cuando era libre no iba al colegio". El colegio entonces se manifiesta como una institución represiva que atenta contra la libertad, al igual que el régimen totalitario y los toques de queda. De esta forma la canción evoca la unidad y la solidaridad frente a lo totalitario.

El concepto de amistad de Levitin se presenta de dos maneras en la cohesión para hacer contra a lo autoritario y de manera más sororal en el relato de las vivencias entre mujeres en donde surge la imagen de la madre y luego la de la abuela. En ese verso se transmite una imagen de felicidad en donde hay una experiencia compartida entre mujeres de diversión en medio de un clima oscuro, en donde hay genuina alegría de que no pasaran los militares.

Antes de ir al último coro para repetir la idea de libertad, la letra dice "aún recuerdo nuestras sonrisas". La canción se mezcla con otra de las funciones que señala Levitin en su trabajo, conocida como canciones de felicidad. En este caso se presenta la unidad de las mujeres en el relato y la unidad de oyentes contra la autoridad, pero también se hace énfasis en la felicidad que transmite dicho recuerdo. Las canciones de felicidad recalcan el ser capaz de sentirse bien y esto se manifiesta mediante el baile, los gritos, la euforia colectiva etc.

Celebrar las emociones positivas hace que las personas sean mayormente capaces de compartir estados emocionales entre ellas, un ingrediente clave para ser capaz de formar grupos cooperativos (Levitin, 2008). Aquí el grupo cooperativo sería el circuito musical que se está formando por medio de estas tocatas. Este tipo de canciones son una

herramienta para expresar estados emocionales respecto a una situación o a un estado de cosas, en este caso se expresa la felicidad que causa el hacer y compartir entre mujeres. De esta manera la producción lírica de la música va a la par con la producción instrumental y la puesta en escena, formando parte de un todo que en constante diálogo se presentan en la tocata como un ser indivisible, cuyas distintos componentes dignos de análisis presentan un alto nivel de coherencia en su propuesta, ciñéndose a un proyecto político que es ya parte de la performatividad sobre el escenario y no solo un texto discursivo que pueda leerse desprendido de la música, los gritos, el baile y la fiesta.

Para evocar esto la percusión es veloz y constante, mucho uso de platillo. El clarinete profiere sonidos agudos y en patrones melódicos en comparación al aporreo de la batería y a la distorsión introducida anteriormente con la guitarra, elementos más clásicos del noise rock. Se repite el constante juego de pedales, siendo el elemento disruptivo el clarinete. El tema vocal comienza con el sintetizador, a lo cual se le acopla luego la percusión, seguido por un punteo rítmico de guitarra cuyo tempo la batería sigue. Esta vez el clarinete acompaña con nota larga como una segunda voz. El protagonismo melódico se turna entre la guitarra y el clarinete hasta que entra la voz.

Las letras reiteran una misma idea repetidas veces: Cuando era libre no iba al colegio. Hasta que finalmente este verso se grita a dos voces, para luego entrar al solo free style del clarinete, acompañado una vez más de la distorsión del sintetizador. Se repite entonces el patrón□ nota larga, patrón rítmico percutido y la voz recitada. Las canciones terminan en un ritardando con diminuendo, es decir bajando tanto la velocidad como el volumen del sonido (calando).

La voz también es característica, al no tener un tono melodioso, en vez de eso se prioriza la declamación de las letras reiterativas, exclamadas con fuerza y en ocasiones en gritos que no llegan a ser guturales, pero aun así llenos de fuerza, especialmente por el acoplamiento de una segunda voz a modo de coro para enfatizar aún más en la idea versada: Cuando era libre no iba al colegio.

Conclusiones□por qué se dice lo que se dice

Como hemos mencionado con anterioridad, existe una convencionalización del rock como un género musical masculino. Dicha línea entre lo 'femenino' y lo 'masculino' en cuanto a la música, no es algo natural ni inherente al género, sino que se ha ido naturalizando por medio de la marginalización de las mujeres (Martin, 1995).

Factores como el difícil acceso de las mujeres a las tocatas de rock, la mayoría del tiempo pasadas las diez de las noches y en lugares en donde la ingesta de alcohol o el escaso transporte hacen que resulte peligroso para una mujer transitar, hacen que esta asociación del rock como música para hombres se vaya convencionalizando, ayudado por

la marginalización de las mujeres en estos espacios. Desde los años cincuenta, la experiencia de las mujeres como fans y luego como performers en el rock ha sido mirada en menos, limitada y marginalizada. (Martin, 1995).

La música que ha sido popular con las mujeres ha sido catalogada como sentimental y desligada del rock. Existe la constante sospecha por la música que son capaces de crear las mujeres, reforzándose la idea de Martin acerca de cómo esta música es mirada en menos por la suposición de que al tratarse de algo femenino, posee una sentimentalidad de la que el rock más duro carece. Sin embargo, la música interpretada y compuesta por las bandas femeninas posee los materiales sonoros para ser calificada como rock. Esto es reforzado por los tópicos recurrentes en el texto musical como son las ideas de rebeldía, caos y sexualidad explícita que aparecen con recurrencia en las letras. Esto puede rastrearse a la categorización del rock, en donde tanto oyentes como performers son capaces de describir este tipo de música como oscura o sensual, no muy diferente a como podría describirse una canción de Black Sabbath o los Rolling Stones.

La categorización da paso a los tipos cognitivos. Oyentes y artistas son capaces de encontrar en el sonido las affordances que indican cómo usar la música (Salgar, 2011), que en este caso es el baile y la interacción por medio del cuerpo. Esto permite construir tipos cognitivos, los cuales cada individuo construye con base a las experiencias vividas (Salgar, 2011), pero estos tipos cognitivos también pueden comunicarse y volverse públicos. De esta forma, las affordances del rock hacen que oyentes y performers, por medio del diálogo que permite la tocata, usen la música para bailar de forma alocada y salvaje como también para lograr una profunda inmersión en el sonido.

Esto viene de la mano con los tópicos musicales de rebeldía y liberación, que son entendidos como tipos cognitivos que se vuelven colectivos por medio de un proceso de convencionalización (Salgar, 2011). Estos tipos cognitivos poseen soportes para su circulación, como son los medios de comunicación que fomentan la idea de la estrella de rock como algo puramente masculino, que además dispone de mujeres a su gusto.

Este mito del Rock Star tiene repercusiones incluso en el ambiente underground que intenta separarse de esas jerarquías, debido a que la idea está tan fuertemente naturalizada. Por medio de la socialización del rock en estos círculos masculinizados, los tipos cognitivos siguen circulando. La prensa especializada también ha hecho su parte, ya sea marginando e ignorando las propuestas artísticas de mujeres, o por medio de una suerte de 'discriminación positiva', como señala una de las integrantes de Amanitas:

"Nos ha pasado también que nos entrevistan hombres que piensan que no son machistas. Como que nos felicitan harto y ponen harto énfasis

en que somos chicas y tocamos bien, porque “wow” que una mujer pueda hacer algo bien. Otras veces han dado demasiado énfasis a que somos guapas y jóvenes, como si fuera lo que importa realmente, en una entrevista sobre nuestra música y carrera.”

Pero también la convencionalización puede sufrir transformaciones, que es el caso al cual nos enfrentamos. Las relaciones anteriormente mencionadas de rebeldía y liberación han sido asociadas exclusivamente a un tipo de música por y para hombres, esto por medio de la repetición de figuras masculinas como ‘rock-stars’ y la difícil entrada de las mujeres a la escena, sin embargo, las bandas de mujeres ponen en jaque esta convencionalización.

Existe una correlación reiterada en las tonalidades menores -utilizadas por Diavol Strain- y la utilización de saturación y efectos de ruido utilizado por la totalidad de las bandas con textos alusivos a temáticas de rebeldía, oscuridad y sexualidad. Al suceder esto se crea un tópico que podría rastrearse en diferentes estilos -Dark Wave, Punk Rock, Alternativo, etc-, pero esto tiene una significación distinta en cuanto se hace música desde el ser mujer, lo cual queda evidenciado en los referentes extra-musicales y los signos motivados.

Un medio importante para reforzar los tópicos son las letras de las canciones. Por medio de estas es que se instauran las temáticas que van circulando por la escena. Pero no es solo importante prestar atención a lo que dicen esas líricas, sino también a la forma en que lo hacen. Las affordances que indican cómo usar la música se ven reforzadas por las letras que hablan de la rabia o el inconformismo, como es en el caso de las bandas denominadas más oscuras. En dichas oportunidades no existe un embellecimiento poético, las letras son directas e incluso poseen cierto grado de intelectualización al usar conceptos como heteronorma, que se espera hagan sentido en el oyente.

Estos mensajes viscerales y literales se complementan con el baile caótico y los gritos a viva voz. Los coros con ideas repetitivas son fáciles de memorizar y hacen que el público pueda unirse rápidamente. La representación del discurso de género en los tópicos de las letras de las canciones es directa, se representa mediante el uso de un lenguaje carente de grandes metáforas y con la repetición de temáticas que hablan de liberación. En el caso de las bandas de sonido más íntimo, esto también repercute en las temáticas abarcadas. El amor, la sexualidad y el erotismo son abordados por medio de letras más poéticas como es en el caso de Amanitas. Mientras tanto Dadalú habla de situaciones cotidianas, usando la rima y la repetición para que su mensaje sea más fácil de reproducir. A pesar de una mayor utilización de recursos literarios, el mensaje sigue sin ser ambiguo en un esfuerzo por transformar las convencionalizaciones del rock acerca de lo que debe ser dicho y por quien debe ser dicho.

Bibliografía

Frith, S. (1998). Performing Rites on the Value of Popular Music. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.

Levitin, D. (2008). The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human Nature. New York: Dutton/Penguin and Toronto: Viking/Penguin.

Lukinovic, J. (2015). La canción Punk de los 80 en Chile. Santiago, Chile: Ediciones Oximoron.

Martin. R. C. (1995). The Naturalized Gender Order of Rock and Roll. Journal of Communication Inquiry, 19(1), 53-74. doi: 10.1177/019685999501900104

Salgar, O. H. (2011). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 7(1), 39-77. doi: 10.11144/Javeriana.mavae7-1.smch

Abstract

Within the investigation that encompasses the underground scene in which rocker women of Santiago de Chile are framed, there are diverse resources that come out afloat and that result in the characteristic strength of the gender discourse that permeates said musical production. Within these resources are the lyrics of the songs one of the central axes around which this discourse is woven. Letters that with their particularities and with the use of different strategies gives rise to not only what is meant, but in what way it is say. Therefore, the lyrics are accompanied by music, the sound materiality that accompanies the lyrics nourishes in addition to a new intentionality to the songs that dissident women chant as hymns in the bars of Santiago.

In a masculinized scene, in a country and an era where demands for no more violence are increasingly present, rocker women have much to say. This will be seen through a lyrical analysis that mixes techniques of Levitin (2009) to group the themes into categories together with the characterization of the sound materiality, the musical elements that take on a material character are characterized in that they accompany these lyrics to nourish them with sound.

Key words: Lyrics, gender discourse, sound materiality, rock.

Artesanas artistas y mujeres feministas: procesos de identificación en autoras de historieta autobiográfica y de no ficción en Chile (2010-2021)

Artist-craftsman and feminist women: processes of identification among autobiographical and non-fiction comic book female creators in Chile (2010-2021)

ISIDORA CARVAJAL NAVARRO*

* Licenciada en sociología.

Resumen

La emergencia de una escena femenina en la historieta chilena durante la última década y la nueva irrupción del feminismo en el debate público movilizaron la inquietud por explorar los posibles efectos que tendrían las identificaciones y organizaciones feministas en el trazado de las trayectorias de autoras de historieta en nuestro país. Se propone un abordaje sociológico desde la perspectiva de las escenas artísticas de Andy Bennett y afín a los conceptos elaborados por Howard Becker para el abordaje de la construcción de carreras. En términos metodológicos, la investigación es de tipo exploratorio con un enfoque cualitativo, y el levantamiento de información consistió en la realización de doce entrevistas en profundidad con historietistas chilenas. En específico, el presente artículo se centra en los procesos de identificación de historietistas autobiográficas o no ficción con las categorías de "artista" y "feminista". Los hallazgos muestran que existen sentidos comunes en torno a una identificación con el feminismo, experimentado como un proceso de aprendizaje y de adquisición de herramientas internas, así como significación del ser artista que coincide con lo que Becker de denomina artistas artesanas.

Palabras Clave: historietistas, feminismo, autobiografía, no ficción.

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2021 // Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2021

Introducción

El interés por indagar en la escena femenina del cómic chileno se configuró, principalmente, por la convergencia de tres factores: en primer lugar, la organización sostenida de ferias que reúnen oficios creativos en Santiago a partir del año 2008, tales como Safari Colectivo o Cohete Lunar, significó una oportunidad de articulación de redes artísticas donde la ilustración y la historieta han ocupado un lugar importante.

Por otro lado, la irrupción del feminismo en el debate público, así como dentro de esta misma escena invita a preguntarnos por cómo la identificación con el movimiento tiene efectos en la construcción de las carreras artísticas de mujeres en un medio históricamente masculinizado como la historieta.

Esto se vuelve más interesante toda vez que, a partir del trabajo de campo exploratorio, fue posible evidenciar que la identificación con el feminismo dentro de esta escena, lejos de ser homogénea, es diversa en cuanto a su contenido y el rol que las autoras le otorgan en sus carreras artísticas. Declararse abiertamente feminista no parece ser una posición controversial como lo fue hasta hace algunas décadas, sin embargo, las diferencias aparecen al momento de considerar el propio arte como arte feminista o arte político.

Más allá de estas diferencias, lo cierto es que la aparición de historietistas mujeres que han llevado, en distintos grados y formas, una mirada feminista a su obra nos advierte de una resignificación del oficio artístico y de una ruptura con las representaciones tradicionales de lo femenino dentro del medio. Entre las señales que han dado distintas autoras en esa dirección, están las nuevas representaciones de la maternidad (Salcedo de la O, 2020), la visibilidad lésbica (Rubio, 2020) y la crítica a las masculinidades (Muñoz, 2020), siendo una vía habitual para el abordaje de estos temas la utilización de una mirada autobiográfica (Domínguez, 2020).

Finalmente, un aspecto central para comprender el contexto en el que las trayectorias de las autoras se inscriben es la utilización de plataformas digitales para la difusión de material artístico. El acceso gratuito y la masividad del uso de Instagram y Facebook permiten que los discursos políticos de las artistas sean transmitidos de forma instantánea y en una multiplicidad de formatos, probablemente con más efectividad que en cualquier otro momento. En el caso particular de la historieta, la oportunidad que dan las plataformas virtuales de compartir gratuita e instantáneamente material estimuló la aparición de nuevas autoras, quienes pueden dar a conocer su obra sin tener que pasar necesariamente por el filtro editorial (Mella, 2020).

En términos teóricos, se estimó que lo expuesto hasta aquí era susceptible de ser explorado desde la perspectiva externa de la sociología del

arte (Péquignot citado en Facuse, 2010), es decir, atendiendo al contexto social de las producciones artísticas. En línea con esta perspectiva, se consideran la propuesta de Howard Becker respecto a la construcción de carreras y el concepto de escena artística trabajado por Andy Bennett como constructos que cuentan con la potencialidad de situar trayectorias artísticas en un determinado tiempo y lugar respecto a circuitos artísticos colindantes, al tiempo que habilitan la comprensión de estos recorridos en una lógica progresiva.

El concepto de escena artística se ajusta al interés por definir a un conjunto de artistas cuyas carreras artísticas se inscriben en un determinado contexto, en este caso el de autoras de historieta en Chile durante la última década. Si bien este concepto se utilizó inicialmente con un alcance local para esquematizar la significancia sociocultural de la música en la vida de comunidades que se congregaban para compartir un sentido de pertenencia basado en gustos compartidos (Bennett, 2004), ha ido evolucionando conforme el acceso a internet ha abierto la posibilidad de interactuar a distancia, ya sea entre públicos de distintas escenas, o entre los mismos artistas y su audiencia.

Considerando la relevancia que toma el uso de plataformas virtuales para la escena en estudio, vale decir que este circuito se configura simultáneamente como una escena local, translocal y virtual. Esto pues, ciertamente la escena tiene un fuerte componente territorial al estar centrado en Santiago de Chile el desarrollo de sus convocatorias presenciales, así como la misma proveniencia de las autoras (Mella, 2020). Por otro lado, a través de plataformas virtuales las autoras pueden interactuar con la audiencia al tiempo que los canales virtuales juegan un importante rol en la promoción de los encuentros presenciales. Por último, también han posibilitado la identificación y el contacto entre autoras que se encuentran en distintos puntos geográficos.

En cuanto a la perspectiva beckeriana, es fundamental señalar que la relación que se establece con las convenciones resulta central para evidenciar cómo se van cimentando patrones de conducta que luego son posibles de entender en términos de carrera (Becker, 2010). La convención, entendida como el conocimiento compartido sobre modos de hacer las cosas, permite coordinar la actividad colaborativa una vez que están estandarizados, a la vez que el grado en que son conocidas por los artistas, sus colaboradores y el público delimitan la existencia de un determinado mundo de arte y los trabajos que se consideran como parte de él. De este modo definen qué tipo de trabajo artístico es aceptable en la medida en que puede ser asimilado bajo sus términos, y reconocen a los artistas como miembros del mundo de arte y les niega a otros la pertenencia a esa categoría.

El trabajo de las historietistas sugiere que existe un cuestionamiento a la estética de la historieta tradicional en tanto han resignificado un medio artístico en el que se ha representado la femineidad poniendo

énfasis en sus aspectos estereotípicos, sobresexualizados e idealizados (Domínguez, 2017). Como siguiente paso parece pertinente preguntarse cómo este rompimiento a nivel representacional con las convenciones de la historieta tradicional encuentra un correlato en la apreciación que las autoras hacen de sus propias trayectorias. Así es como reconocerse de sí mismas como artistas y mujeres feministas cobra relevancia en la medida en que constituyen posicionamientos desde los cuales las autoras fundamentarían decisiones y valoraciones que modelan sus caminos.

Metodología

El estudio se enmarca en una perspectiva cualitativa de carácter exploratorio. Dado que los objetivos de investigación apuntaron a indagar en la construcción de carreras artísticas mediante el discurso de las autoras, la técnica de producción de información utilizada fue la entrevista en profundidad individual, que, a causa de la pandemia global por el COVID-19, fueron realizadas a través de videollamadas para resguardar la seguridad de las informantes.

Los criterios para categorizar a las informantes fueron definidos a partir del trabajo de campo exploratorio y la revisión del Catálogo de Mujeres en la Historieta en Chile (Lavín et al., 2021). Así, se seleccionaron doce autoras con trabajo de tipo autobiográfico o de no ficción□cinco de ellas fueron autoras editadas y siete independientes[1].

La técnica de análisis de información utilizada fue el análisis de contenido, cuyo objetivo es realizar inferencias respecto a la comunicación simbólica y a mensajes que refieren a fenómenos distintos a los explícitamente expresados (Andreú, 2002). De este modo, es posible atender a la emergencia del sentido implícito en el texto, poniéndolo en relación con su contexto de producción y circulación.

La técnica de análisis de información utilizada fue el análisis de contenido, cuyo objetivo es realizar inferencias respecto a la comunicación simbólica y a mensajes que refieren a fenómenos distintos a los explícitamente expresados (Andreú, 2002). De este modo, es posible atender a la emergencia del sentido implícito en el texto, poniéndolo en relación con su contexto de producción y circulación

1 El planteamiento de la investigación en su totalidad estableció la diferencia entre un circuito editorial y otro independiente de historietistas. El editorial se utilizó para agrupar a las autoras que habían publicado material en conjunto con una editorial externa, mientras que el independiente aúna a aquellas que hasta el momento del levantamiento de información habían hecho exclusivamente publicaciones autogestionadas. Para efectos de este artículo, sin embargo, estas distinciones no representan una di relevante.

Resultados

El arte como oficio y destino

Gran parte de las autoras declararon identificarse a sí mismas como artistas, pero al mismo tiempo en sus discursos aparecieron otras categorías tales como "dibujante", "comiquera" y "artista de historietas". En algunos casos el identificarse artista resultó excluyente con definirse con alguna de las otras etiquetas, mientras que para otras estas denominaciones no entran en conflicto dentro de su narrativa.

La reflexión en torno al identificarse como artista recurrentemente trae aparejada una referencia a la definición del ser artista proveniente del mundo académico, frente a la cual existe una posición crítica y que es no exclusiva de quienes pasaron por la carrera de Artes Visuales en la universidad. El mundo académico del arte es caracterizado como un espacio altamente elitista y pretencioso, por lo que ser considerada artista allí significa adscribir a dinámicas que reproducen dichas particularidades. En consecuencia, cuando se menciona la existencia del mundo académico se hace para distinguir identificarse artista en tanto lo define ese mundo, versus una definición personal.

> "*Desde niña decía "quiero ser artista". Entonces siento que hay que reapropiarse y resignificar la palabra artista, porque el arte es oficio, no es pura teoría, no es pura voladura, no son puros cuicos, porque el arte tiene que llegar a todos lados.* […] *Mira, siendo bien honesta, a mí me vale un comino las galerías. Cuando estudié arte me harté de todo ese mundo de gente pretenciosa. Pa* mí el arte, el arte verdadero se da en las calles, en las *poblas, se da en los centros culturales, se da en el underground*". T., independiente.

Las definiciones personales que tienen las historietistas de lo que es ser artista, entonces, se alejan de los circuitos académicos y relevan otros aspectos tales como la práctica constante de un oficio y con una visión espiritual o esencialista de lo que es ser artista. En cuanto a la definición del arte como oficio, y en consecuencia el artista como artesano, aparece estrechamente vinculada con el manejo de una técnica y el cultivo de ella mediante el trabajo constante.

> "*Me gusta* [la categoría de artista] *pero desde un sentido como de... de oficio. Si se me dice artista se reconoce que soy artesana y que practico un oficio, no que soy un sujeto como que pertenece a la academia del arte y que tiene que ser como adorado y alabado, una hueá así, no. Sino que soy artista porque... de la técnica, porque tengo un oficio, soy una artesana*". L., independiente.

Cabe destacar en este punto que las entrevistadas que pasaron por

una carrera artística universitaria rescatan de eso la adquisición de técnicas artísticas. De forma similar, las entrevistadas que han asistido a talleres de historieta, o que de alguna manera se autoformaron al respecto[2], relevan esa dimensión como algo importante un primer acercamiento o la profundización en la técnica de la historieta es un momento que para varias marcan el paso de hacer dibujos "sin intención" a realizar historietas. Por lo tanto, toma sentido que la definición de artista de varias de ellas esté fuertemente asociada con aprender y perfeccionar un oficio.

Por último, y de forma más transversal, el ser artista se asocia con la idea de un destino compartido por quienes no pueden ser otra cosa que artista. El considerarse artista desde este punto de vista conlleva, por una parte, aceptarse como artista y a su vez llevar una forma de vida que sea compatible con la práctica artística. Esto último tiene una serie de implicancias en tanto tener un estilo de vida que sea compatible con la creación de historietas en Chile, significa tener otras actividades laborales que permitan tener un ingreso económico y así sostener los tiempos destinados a la práctica artística.

> "*Entonces pensando en lo que yo he hecho, como decía, en lo que yo soy, desde hace muchos años, porque yo de repente igual entro en conflicto porque digo: "pucha, debí haber estudiado…", no sé, por decir que trabajo social, que era una cuestión que yo pensé haber estudiado porque me daba más estabilidad, un trabajo fijo, quizá podría estar postulando a comprar un departamento, cosas así. Pero después digo: "pero yo desde que soy niña me gustaba pintar, me gustaba sacar fotos, me gustaba escribir cuentos, entonces ¿cuál es mi lugar en el mundo? ¿quién soy? Y la verdad es que sí, yo creo que soy artista*" A., *editada.*

> "*Llevo doce años haciendo arte, o más. Y cada vez que he querido renunciar y cada vez que he querido salir de todo esto, vuelvo, porque intrínsicamente yo nací para esto*". M., *editada*

En efecto, lo que Howard Becker denomina artesanos artistas se ajusta bastante a lo expuesto puesto que en la conceptualización que realizan sobre el ser artista conviven el imaginario asociado a la singularidad artística, y otro vinculado a la realización de un oficio. Esta dualidad podría interpretarse como la acepción, dentro del oficio de historietista, de criterios estéticos como el virtuosismo y la belleza pues se

2 Es importante mencionar que, en base a las entrevistas realizadas, es posible afirmar que Chile las instancias más formales para formarse en relación con la historieta son las que se ofrecen en los programas orientados a la ilustración. La mayoría de las entrevistadas, sin embargo, no tuvieron esa formación y asistieron a talleres impartidos de forma independiente por otros/as historietistas.

estima el manejo acabado de técnicas y materiales como un aspecto relevante al momento de reconocerse como artista, al tiempo que identifican la expresión de pensamientos y estados internos como una motivación primaria en su trabajo. Esto dos últimos elementos, junto con la independencia que relevan para manifestarse a través de su trabajo, son característicos de la definición convencional de arte, y para el caso de estudio coexisten en la apreciación que hacen las autoras hacen de sus prácticas.

El feminismo como proceso de aprendizaje y autoconocimiento

La idea que se tiene del feminismo se presenta, en general, como una visión de mundo que en algunos casos se conceptualiza como una postura política e ideológica. Quienes lo adjetivan de esta última forma, se identifican específicamente con el feminismo interseccional y lo asocian con la experiencia de ser migrante o su pertenencia a la diversidad sexual. Es llamativo, además, que las autoras que adhieren de forma explícita al feminismo interseccional tienen trayectorias más estrechamente ligadas a organizaciones activistas feministas o de otro tipo.

> "*Para mi ser feminista es una postura política e ideológica, primero que todo. No tiene que ver ni con modas ni con sororidad como a ciegas. Por otro lado, yo también soy una mujer migrante, que eso me ha traído otras reflexiones que son super potentes, porque además nosotros, o sea nosotras como chilenas, chilenes tenemos también una postura a la vida que debiese ser anticolonial, y debiese entender el mundo y el arte desde esa vereda porque si nosotras vamos a creer que porque en Francia hicieron un cómic super guay y que esta súper bien hecho, que ganó todos los premios y no reflexionamos que esa mujer probablemente tiene un background que nosotras como ex colonia no lo tuvimos, ¿por qué no estamos en ese lugar? Mi feminismo no solamente convoca a las mujeres cercanas a mí o que yo encuentre que son parecidas. Yo también convoco al anticolonialismo, al antirracismo, a otras cosas*". N., independiente.

Ahora bien, el significado más compartido es que el feminismo es una visión de mundo que al mismo tiempo se experimenta como un proceso de aprendizaje que requiere adquirir y desaprender patrones de conducta y pensamiento. Es recurrente que se mencione un proceso de toma de consciencia de las opresiones a las que históricamente las mujeres han estado expuestas y de las formas en que ellas mismas pueden estar contribuyendo o haber contribuido a su perpetuación.

> "*El feminismo me hace sentir completa, me hace sentir que puedo ser yo misma y en ese ser una misma está poder tener opinión, poder equivocarse, poder aprender, poder explorar y sobre todo poder tener derecho a hacer cosas. Porque también*

> *siento que el patriarcado nos mete esa idea tonta como de competir entre nosotras, y eso yo lo tenía super arraigado antes de empezar a reflexionar sobre el feminismo. Tengo un cómic al respecto, y ahí yo reflexiono "pucha, yo también era super mala con otras mujeres, y solo por la educación patriarcal". Entonces para mí el feminismo es libertad, a mí me ayudó a liberarme de muchas cosas que me oprimían".* T., independiente

En esta línea, hay quienes asocian el proceso de identificación con el feminismo con la apropiación de herramientas internas vinculadas al autoconocimiento, así como a la capacidad de "darse cuenta" y ponerle nombre a experiencias propias y ajenas.

> "*Como desde hace unos cinco años atrás, seis años atrás, de a poco he empezado a acercarme feminismo y ha sido muy importante, la verdad, para mi vida porque el feminismo te da herramientas, te da herramientas sociales, y te da herramientas también internas, relacionadas con la autoestima, con la deconstrucción, con desaprender cosas, y con ser autocrítica pero no desde una mirada como dañina sino de ser mejor persona. Eso para mí ha sido el feminismo".* T., independiente

Es relevante notar que la identificación con el feminismo ocurre de diversas formas entre las historietistas entrevistadas. Si bien es cierto que la gran mayoría no tiene problema con definirse como "feminista", es necesario precisar que también existe dentro de la escena la postura de no reconocerse como feminista sino más bien como simpatizante del movimiento.

Entre quienes se identifican como feministas emergen diferencias cuando se aborda el cuándo y el cómo ocurrió esta identificación. Es decir, el momento de sus biografías en que esta identificación comienza o "aparece", y en algunos casos los procesos de cuestionamiento que han definido el modo en que se posicionan desde el feminismo.

En cuanto a los momentos biográficos en que surge esta identificación, el paso del colegio a la universidad o períodos cercanos a ese momento, marcan un momento de descubrimiento y acercamiento al feminismo. Cuando la identificación no se asocia con esa etapa vital, emana la idea de que el feminismo "les llegó viejas" o más tarde en la vida. Respecto a cómo transcurren los procesos de identificación, es importante mencionar que, por un lado, se considera como proceso natural pues lo que se plantea desde el feminismo les resuena como algo cercano a las experiencias personales y de otras mujeres. Por otro lado, reconocen en sus propios procesos elementos que les hacen o hicieron entrar en conflicto con ciertos aspectos del feminismo.

> "*Para mí ha sido todo un proceso porque yo recuerdo haber conocido el feminismo cuando iba en el colegio y siento que estuve*

> *súper sola en eso porque, bueno, en ese tiempo, que no es tanto tiempo atrás, sin embargo, efectivamente las cosas han cambiado mucho. Y después no sé qué me pasó que me volví mucho rato como antifeminista porque para mí el feminismo era como caer un poco en la victimización. Entonces estuve caleta de rato como rayando también con esa idea de que las mujeres no éramos víctimas entonces no teníamos como que ponernos en ese lado. Y hace como cinco años atrás, yo creo que con todo el acontecer ha sucedido a nivel internacional y nacional, retomé el feminismo y todo partió un poco desde darme cuenta de que no leía muchas autoras mujeres, que mi biblioteca casi que eran puros hombres, y ahí me empezó a caer la teja*". A., editada.

> "*20 años atrás yo seguramente no te habría respondido que sí, porque ni siquiera estaba en mí entender muy bien de lo que se trataba el feminismo, sin este estereotipo que había en esa época. Pero, sin embargo. yo he estado todo el rato con... o sea, es raro ser mujer y no sentir que lo eres, feminista. Porque siempre estamos desde el otro lado, siempre hemos estado en la vereda donde no cabemos. Y esa sensación ha estado siempre, solo que ahora es mucho más evidente porque... yo le agradezco tanto a estas mujeres feministas que vienen con esta lucha hace rato y con esta carga, además de que muchos y muchas incluso las estereotipaban o las trataban mal. Pero ese trabajo ya lo vienen haciendo hace rato y hoy... esa puerta está super abierta y claro, una ahora la pasa no más y dice: "sí, soy feminista*". Z., independiente

Es posible apreciar la relación mutable con la categoría "feminista" se presenta tanto para aquellas autoras que se aproximaron al movimiento a una edad temprana como para las que reconocen haber desarrollado este tipo de consciencia más tarde en sus vidas. Lo relevante, en este sentido es que la reflexión sobre la experiencia propia y la consecuente posibilidad de darle nombre viene dada, en buena parte, por la reaparición de la lucha feminista en el espacio público.

Conclusiones

La información producida indica que gran parte de las entrevistadas se reconocen como artistas y como mujeres feministas. Respecto al primer elemento, hay una intención de manejar una definición personal de lo que es ser artista, que en varios casos está explícitamente en oposición a la acepción proveniente del mundo académico. Esto pues producir historieta se asocia a la práctica de un oficio, en la medida en que exige un manejo técnico del lenguaje específico del cómic, y a quienes lo realizan con la figura de artesanas ya que trabajan arduamente para afinar sus habilidades. En este sentido, hay una clara ruptura con lo que entienden como un concepto convencional de artista.

En el proceso de identificación como artista, además, emerge transversalmente la idea de que el ser artista es una suerte de destino que se acepta a pesar de las dificultades económicas que ello supone. La coexistencia de elementos procedentes de la definición académica del arte, tales como la expresión interna del artista y la independencia de la práctica artística de una relación empleado-empleador, junto con la gran importancia otorgada al virtuosismo en el manejo técnico del lenguaje del cómic permiten afirmar, entonces, que la interpretación que las autoras hacen de sus prácticas y de su calidad de artistas es afín a lo que Howard Becker (2008) denomina artesanas artistas.

Sobre la identificación de las autoras entrevistadas con la categoría de mujeres feministas, se puede concluir que gran parte de ellas se define como tal. Si bien entre las historietistas son diversos los grados en que la discursividad feminista se entrelaza con una fundamentación teórica, pues un grupo declara identificarse específicamente con el feminismo interseccional mientras que el resto señala no manejar este tipo de diferenciaciones, lo cierto es que hay un sentido común entre las autoras acerca del feminismo como una visión de mundo experimentado como un proceso de aprendizaje, que implica la incorporación de herramientas internas para la revisión de patrones de conducta y pensamiento.

En cuanto a los procesos que llevaron a las autoras a autodenominarse, o no, como mujeres feministas fue la relación mutable que se establece con esta categoría. Esto se traduce en periodos de distanciamiento respecto al movimiento feminista o cuestionamientos en torno a algunos elementos que se erigen desde esta lucha como lo es la sororidad□ y, por otro lado, la relevancia del momento actual del movimiento como posibilidad para la resignificación de la experiencia propia y de otras mujeres.

Bibliografía

Andreú, J. (2002). Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada. Fundación Centro de Estudios Andaluces, 1–34. https://doi.org/10.2307/334486

Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. Poetics, 32(3–4), 223–234. https://doi.org/10.1016/j.poetic.2004.05.004

Becker, H. (2008). Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Becker, H. (2010). Outsiders: hacia una sociología de la desviación. (Vol. 3, Issue 6). Siglo veintiuno.

Domínguez, P. (2017). La representación de cuerpos femeninos en el discurso multimodal del cómic. Isla Flotante, 1(6). https://doi.org/10.25074/07199295.6.654

Domínguez, P. (enero, 2020). El sí mismo en autoras latinoamericanas. Trabajo presentado en Encuentros Dibujos que Hablan, Biblioteca Nacional de Chile.

Facuse, M. (2010). Sociología del Arte y América Latina: Notas para un encuentro posible. Revista UNIVERSUM, 1(25), 74–82. https://doi.org/10.4067/S0718-23762010000100006

Lavín, V., Cárcamo, F., & Aguayo, M. E. (2021). Catálogo de mujeres chilenas en la historieta. Chile: VLP, Agency. Obtenido de https://eligecultura.gob.cl/culturalsections/727/

Mella, M. (2020). Esbozos de la escena del cómic feminista producido durante 2008-2018.

Muñoz, C. (enero, 2020). La masculinidad herida en El Diario íntimo de Maliki. Trabajo presentado en Encuentros Dibujos que Hablan, Biblioteca Nacional de Chile.

Rubio, V. (enero, 2020). Historieta lésbica en América Latina. Trabajo presentado en Encuentros Dibujos que Hablan, Biblioteca Nacional de Chile.

Salcedo de la O, I. (enero, 2020). Maliki y Antonieta Corvalán. La nueva representación de la maternidad en el cómic chileno. Trabajo presentado en Encuentros Dibujos que Hablan, Biblioteca Nacional de Chile.

Abstract

The rise of a feminine scene in the Chilean comic books along the somewhat new irruption of a feminist movement in the public sphere that movilized society has led to explore the effects of identification and feminist organizations in the trajectories of female comics creators in Chile. We propose a sociological exploration from the perspective of artistic scenes from Andy Bennett and the affinity with the concepts of Howard Becker for studying the construction of artistic careers. Methodologically, the research is exploratory with a qualitative approach which used in-depth interviews with 12 female chilean creators of comics books. The article focuses in the processes of identification of female comics creators from the genres of autobioghraphy and non fiction with the categories of “artist” and “feminist”. The results points to the existence of a “common sense” around an identification with feminism, experienced as a learning process and gaining of inner tools, also the signification of being artist which concurs with Becker’s ideas of artists-craftmen.

Key words: female comic book creators, feminism, autobiography, non-fiction.

Tensionando la individualidad: estrategias colectivas y capital social en escritoras chilenas contemporáneas

Stressing the individuality: collective strategies and social capital in contemporary Chilean female writers

CRISTÓBAL IGNACIO ALLENDE PINO*

* Sociólogo, Universidad de Chile. Estudiante del Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos, Universidad de Santiago de Chile. Integrante del Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales.

Resumen

Partiendo de una sospecha sobre la noción de individualidad en el trabajo escritural, el artículo aborda la dimensión social de la literatura en las escritoras chilenas contemporáneas, particularmente a través de dos conceptos relevantes en la teoría social: estrategias colectivas y capital social. Mediante 12 entrevistas a escritoras nacionales, los resultados dan cuenta de que existe un fuerte componente social y colectivo en las trayectorias literarias de las literatas contemporáneas, contrarrestando así la idea individual del trabajo literario. Se concluye con algunas reflexiones acerca de la posibilidad de situar estas nuevas carreras literarias en el marco actual de transformaciones sociales, políticas, y también artísticas.

Palabras Clave: escritoras chilenas, capital social, estrategias colectivas.

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2021 // Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2021

Introducción

El presente artículo aborda la dimensión social y colectiva del trabajo literario, particularmente en las escritoras chilenas contemporáneas. En un primer apartado se abordan los antecedentes de investigación, que se subdividen en cinco subapartados: (1) primero, se revisa la noción tradicional de autor, (2), luego, se aborda una revisión teórica sobre el subcampo de la sociología que estudia la escritura y la literatura, (3) en un tercer apartado se revisan ciertos antecedentes sobre las desigualdades de género presentes en el arte y la literatura, (4) en cuarto lugar se hace mención al contexto reciente de movilización feminista, (5) y en un quinto apartado, se revisa la discusión reciente acerca de la construcción autoral.

Luego de los antecedentes, el apartado metodológico señala la técnica de recolección de información utilizada. Un quinto apartado entrega los resultados, subdivididos en dos puntos: uno referido a las estrategias colectivas, y otro al capital social. Finalmente, el último apartado refleja las reflexiones finales de la investigación.

Antecedentes

- Sobre la noción de autor/a: viejos mitos y nuevas realidades

Tradicionalmente, la idea de autor o escritora nos remite a la imagen de una persona solitaria, encerrada en su habitación por largas horas y días, luego de las cuales emerge una obra inédita que sale a la luz pública. Como indica Gisele Sapiro (2016): “Desde el siglo XIX, el escritor oscila entre la figura del artista encerrado en su torre de marfil, a semejanza de Flaubert, y la del intelectual comprometido con el mundo, a imagen de Zola o de Sartre” (p. 54). Esta aura individual de la literatura se enmarca en una idea mitológica del arte en general (Escobar, 2008), entendida como “la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresen el genio individual” (p. 29).

Pareciera ser que, de todas las disciplinas artísticas, la literatura es la que presenta de forma más preponderante el régimen de singularidad del que habla Nathalie Heinich. En cualquier caso, este “mito del arte”, que en realidad es el mito del arte moderno y occidental, ha ido lenta y progresivamente resquebrajándose, al mismo tiempo que el propio mito de la modernidad se pone en cuestión (Giddens, 1994). Más que hablar del fin de la modernidad, pareciera ser que son sus objetivos originarios de igualdad y progreso técnico y social los que se ven truncados, coexistiendo entonces distintas “culturas híbridas” (García Canclini, 1990), en donde las formas tradicionales cohabitan con nuevos espacios tecnológicos y de vanguardia.

En este escenario de cuestionamientos y giros epistemológicos, la

idea de "autor", o al menos sus concepciones tradicionales, también están siendo disputadas. Ya en 1968, desde las propuestas estructuralistas, Roland Barthes hablaba de "la muerte del autor" (Barthes, 1968), esa figura nacida en los albores de la modernidad y representante del sujeto cartesiano, pero que en la actualidad se ve solapada por la primacía de los discursos. En un mismo sentido, Michael Foucault llama a comprender la función-autor desde sus condiciones históricas de posibilidad, o más bien, "de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su rol de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso" (Foucault, 2010, p. 41). En definitiva, el discurso proveniente de un autor es más bien una forma particular del discurso, propia de la modernidad, al mismo tiempo que la función-autor es históricamente cambiante.

- La condición social de la producción literaria

Entendiendo entonces esta condición histórica y cambiante de la idea de autor, desde la sociología también se ha abordado el oficio de la escritura, justamente desde sus configuraciones y condiciones sociales particulares. En este ámbito, el trabajo de Pierre Bourdieu resulta un aporte pionero y fundamental. Contrario a la "ilusión biográfica" (Bourdieu, 1989), la cual otorga a la vida y obra del autor una autoexplicación coherente pero que desconoce los determinantes sociales y culturales, Pierre Bourdieu instala la idea de trayectoria, la cual permite explicar:

> no cómo tal escritor llegó a ser lo que fue (...) sino cómo, dadas su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, pudo ocupar o, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que une estado determinado el campo literario ofrecía (Bourdieu, 1995, p. 319).

En definitiva, la trayectoria no es tan solo una acumulación de hechos vitales, sino que más bien corresponde a las posiciones y tomas de posición sucesivas en el campo literario, las cuales se determinan tanto por las propias condiciones del campo, así como también por los capitales (económico, social, cultural, simbólico) dispuestos por mismos agentes, que les disponen en mayor o menor grado a las prácticas y estrategias que devienen en la ocupación de dichas posiciones (Bourdieu, 1995␣1990):

> Según el capital simbólico que se le reconoce en función de su posición, cada escritor recibe un conjunto determinado de posibles legítimos, es decir, en un campo determinado, una parte determinada de los posibles objetivamente ofrecidos en un momento determinado del tiempo (Bourdieu, 1995, p. 386).

Al mismo tiempo, esta condición social de la literatura se traduce también en la generación de vínculos, redes y asociaciones entre los y las

escritoras, las cuales han estado presente durante gran parte del desarrollo histórico del espacio literario. Hacía finales del siglo XVIII en Francia ya se había conformado la Sociedad de Autores Dramáticos, y en 1838 nacerá también la Sociedad de Gente de Letras (Sapiro, 2016). Para el caso chileno, la actividad intelectual y literaria se desarrollará de forma más tardía, en el seno de los salones de las clases oligárquicas desde mediados del siglo XIX, en donde la conversación artística se entremezclaba con los temas políticos y sociales de la época (Doll, 2007). Sera recién en 1931 cuando nace la Sociedad de Escritores de Chile (SECH, s.f.), en tanto los avances educativos y culturales permitieron la progresiva autonomización del campo literario con respecto a las esferas del poder.

En suma, no es posible pensar la conformación del espacio literario, tanto a nivel global como local, sin poner atención a su dimensión social y colectiva. Tanto las condiciones materiales y simbólicas que definen las trayectorias individuales, así como también la tendencia a la asociatividad de los agentes literarios y culturales, dan cuenta de que la experiencia de la escritura es más que una empresa solitaria, sino que involucra contextos históricos, instituciones, asociaciones y estrategias colectivas.

- Lo social, lo público y lo privado: restricción y resistencias de la participación femenina en las letras

Este giro "sociológico" en torno a nociones como literatura, escritura o autor, más que entregar respuestas definitivas, lo que hace es abrir nuevos cuestionamientos acerca de cómo se ha desarrollado el campo literario hasta la actualidad. En ese sentido, cuando llevamos el mito intimista y privado de la literatura a su dimensión social, aparecen una serie de disputas, conflictos y asperezas, las cuales por mucho tiempo el "mito del arte" se ha encargado de ocultar.

En ese sentido, las teorías y movimientos feministas han dado cuenta de que la asistencia al espacio público, y por tanto a la cultura y a las letras, ha estado limitado históricamente a los hombres, mientras que a las mujeres se le repliega al espacio privado (Pateman, 1995). Esta división constituye uno de los pilares del "sistema sexo-género" occidental (Rubin, 1975), el cual reproduce una relación dominante del hombre sobre la mujer, entendida esta como patriarcado (Millet, 1995).

Bajo esta prisma, la historia feminista del arte ha demostrado que los mitos sobre el campo artístico encubren no solo la dimensión real de este, sino que también las desigualdades de género que lo cruzan. Como señala Linda Nochlin, frente a la pregunta por la (no)existencia de grandes mujeres artistas:

> La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos

> espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada esta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos (Nochlin, 1971, p. 21).

El ingreso al museo como "objeto" representado y no como representante (Nochlin, 1971), la falta de "un cuarto propio" para desarrollar su escritura (Woolf, 2008), o la utilización de pseudónimos masculinos para ocultar su identidad, son solo algunas de las incontables limitaciones institucionales y culturales a las cuales se ha relegado a las mujeres artistas y literatas a lo largo de la historia. Aunque estas limitantes varían según el momento histórico y el contexto nacional, existe suficiente evidencia como para entender esta desigualdad como un problema estructural, y que cruza la construcción moderna del arte occidental.

Para el contexto nacional de principios de siglo XX, que es donde el campo literario femenino se empieza a consolidar (Traverso, 2013), la desigualdad de género se expresa, por ejemplo, en la realización de múltiples tareas literarias (escritura, crítica, periodismo) para encontrar un espacio en el campo, cuestión de la cual se escapan los hombres de la época, quienes tienen mayores facilidades para avocarse más plenamente a su creación literaria (Alvarado, 2009). Así también, durante el siglo XX las escritoras femeninas privilegiaron la novela lírica o de tendencia poética para expresar su mundo interno, y en contraposición al dominio de la novela realista, más cercana al canon masculino (Orozco, 1993).

Por otro lado, la adscripción a los postulados feministas está presenta también en las primeras escritoras chilenas, aunque muchas veces esta se limita a los ensayos políticos, manteniendo en su creación literaria "una serie de valores tradicionales" (Kottow, 2013, pág. 166), cuestión que se presenta también como una "estrategia" para ser reconocida desde la crítica y el canon literario masculino (Traverso, 2013).

En suma, para comprender en profundidad la configuración del campo literario y la escritura como práctica social, esta "debe ser localizada como parte de las luchas sociales entre clases, razas y géneros, articulándola con otros lugares de representación" (Pollock, 2013, p. 30). Las investigaciones mencionadas anteriormente permiten dar cuenta, desde una perspectiva de género, algunas de las estrategias, limitantes y acomodos adoptados por la escritura femenina durante el siglo XX.

Por consiguiente, es necesario observar cómo se desenvuelven en la actualidad dichas estrategias, y cuáles son las condiciones actuales del campo literario en torno a las relaciones de género. Estos cuestionamientos cobran relevancia en el contexto actual de movilizaciones feministas a nivel global y nacional, que ya desde varios años vienen tensionando las desigualdades en este ámbito (Forstenzer, 2019␣Lama-

drid & Benitt, 2019).

- Feminismo contemporáneo: nuevas formas de asociatividad

Difícilmente puede plantearse en este artículo un abordaje completo de las aperturas que ha generado el feminismo contemporáneo en nuestras sociedades. Desde las tomas y movilizaciones feministas del 2018 en Chile, aunque con claros antecedentes en años anteriores (como las manifestaciones a favor del aborto), la preocupación por las desigualdades de género ha alcanzado un número creciente de espacios sociales: universidades, trabajos, espacio público, empresas, centros educativos, etc. (Reyes-Housholder & Roque, 2019). Así también, se cuestionan las relaciones íntimas, personales y amorosas, haciendo eco del importante lema de los años 70 "lo personal es político" (Millet, 1995).

En este contexto, se prestará particular atención a las nuevas formas de asociatividad que surgen desde estas experiencias feministas, y que trastocan tanto la preponderancia del individuo en el sistema neoliberal, así como también la idea solitaria e individual de la creación artística. Como señala Lagarde (2012): "La sororidad es en esencia trastocadora: implica la amistad entre quienes han sido creadas por el mundo patriarcal como enemigas" (p. 486). Desde esta noción de sororidad, en la actualidad es posible observar en Chile una creciente "multiplicación de grupos, colectivos e iniciativas feministas en los liceos, universidades y otros espacios" (de Fina & Figueroa, 2019, p. 67). El movimiento feminista contemporáneo rompe entonces con la idea patriarcal de enemistad entre mujeres, proponiendo así relaciones organizativas sororas.

En el ámbito de la literatura, surge en este escenario de movilización feminista el colectivo Autoras Chilenas (AUCH), justamente para la marcha conmemorativa del 8 de marzo de 2019. Si bien el encuentro de mujeres en las letras había sido una actividad desarrollada durante el siglo XX, principalmente a través de instancias como el Círculo de Lectura de Señoras (formado por Amanda Labarca en 1915) (Kottow, 2013), o la realización del Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana (1987), la constitución del colectivo AUCH representa una experiencia inédita, en tanto aglutina a un gran número de mujeres del mundo del libro, las cuales además han mantenido un despliegue constante de actividades e intervenciones públicas en torno al espacio de la cultura y las letras.

Estas nuevas formas de asociatividad representan un tensión a la manera tradicionalmente individualizada de la producción literaria. En palabras de Lorena Amaro: "En el ámbito literario es también posible encontrar la reivindicación de otras formas de trabajo (disolviendo incluso la noción de "autoría") en muchos de los textos publicados en los últimos años" (Amaro, 2021, pág. 55). Justamente, el objetivo de este

artículo es ahondar en esas "nuevas" dimensiones sociales y colectivas de la producción literaria femenina.

- Ser y hacerse autora en la actualidad: inflexiones y reflexiones

Iniciamos este escrito hablando de las nociones de autor y escritor, y la condición social e histórica de ambos. Avanzamos luego a una revisión sucinta del cruce entre el género y las artes y la literatura, mencionando también el contexto actual de movilización feminista a nivel nacional, pero que también es internacional. Volvemos entonces con estos antecedentes, como lentes de investigación, a mirar la configuración del campo literario.

En este contexto, es innegable que en la actualidad existe una mayor presencia y visibilidad de escritoras en el escenario cultural (Corroto, 2017␣Troncoso, 2017). Estas tomas de posición abren la pregunta acerca de la posibilidad de hablar de una nueva generación literaria (Zheng, 2017), distanciada de la literatura inmediatamente posterior al fin de la dictadura, o lo que se conoce como "literatura de los hijos" (Bottinelli, 2016␣Franken, 2017). Según Ternicer (2017), las posturas literarias de esta nueva generación implican nuevas formas literarias (como la auto ficción y la referencia ficcional al campo literario) y extraliterarias (como la tendencia a la horizontalidad en las relaciones del campo, y una "entrega" mucho más orgánica a la profesión escritural):

> Ya no hablamos de autores que se dedican a escribir en sus ratos libres y pasan el resto del día en labores ligadas a la abogacía o al periodismo. Hablamos de autores completamente entregados a las tareas literarias y que hacen de ello su trabajo (…) (Ternicer, 2017, p. 104)

> …en nuestro campo actual las relaciones, como ya decíamos, tienden a horizontalizarse. Son los pares, trabajando como críticos y gestores, quienes influirán en los incipientes procesos de consagración de sus congéneres por medio de prefacios, entrevistas, menciones, tweets, post o reseñas (Ternicer, 2017, p. 105).

Así, la aparición de esta generación de escritoras y escritores (aunque con una tendencia a la mayor visibilidad femenina) ha iniciado debates y conversaciones sobre cómo se construye la autoría literaria en la actualidad. Según Everton Vinicius de Santa (2017), en conjunto con la preponderancia de las "literaturas del yo", los escritores actuales están más preocupados de la forma en que su imagen personal se expone en el ámbito público, principalmente a través de las redes sociales: "…donde la espectacularización de esta imagen autoral emerge aliada a los medios digitales promoviendo la espectacularización de los escritores y de nosotros todos, aunque indirectamente" (Santa, 2017, p. 98). Particularmente para el caso de las autorías femeninas, si bien sería positiva

esta nueva visibilidad, Nattie Golubov (2015) llama a matizar dichas bondades, considerando tanto las condiciones globales del campo literario, así como también los mecanismos de mercantilización asociados a estas nuevas puestas en escena:

> No pretendo restar importancia a los cambios profundos que ha tenido la posición de las mujeres escritoras en el mundo, pero además de festejarlos es relevante matizar los beneficios que acarrea su mayor visibilidad y autoridad—porque, en el caso particular de las autoras, parece que su mayor legitimidad y poder en ese terreno de lucha que es el campo cultural no necesariamente se traduce en una igualdad de circunstancias con relación a sus pares masculinos, ni en una mayor resistencia feminista o desafío político a las reglas que gobiernan las dinámicas de ese campo. Y si antes podíamos argumentar que las mujeres escritoras jugaban de otra forma en ese mundo o simplemente lo eludían del todo, ahora a cambio de los múltiples beneficios que antes no recibían son cómplices de su propia mercantilización (Golubov, 2015, p. 45).

Esta misma preocupación ha sido también planteada por la crítica y académica Lorena Amaro (2020—2021). En un artículo reciente, Amaro señala también las complejidades que acarrea la idea contemporánea de "literatura de mujeres", en tanto puede redundar en una idea purista y binaria de lo que es ser mujer, basada en "paradigmas expresivos y representativos poco novedosos, irrelevantes o incluso patriarcalizados" (Amaro, 2021, p. 41).

Si bien es evidente el peso que tienen las redes sociales y el mundo virtual para la construcción de autorías literarias en la actualidad, lo cierto es que esta condición no es exclusiva del mundo literario, ni tampoco del campo artístico en general. Las comunicaciones, la enseñanza, la política, el mundo del trabajo, el comercio, y un sinfín de otros espacios se despliegan actualmente tanto de manera presencial como virtual, y a veces solamente en este último formato. Es el espacio público en su totalidad, entendido como experiencia colectiva, el que "se vuelve opaco y lejano" (García Canclini N., 2019, p. 10). Así, sin asumir de plano beneficios y/o restricciones en esta nueva forma de vida virtual y tecnologizada, si es posible hablar de una transformación en la "función-autor" de la que habla Michael Foucault, en donde el discurso escritural se alimenta actualmente de la experiencia multimedial (Rajewsky, 2020): los y las escritoras toman posición desde la publicación de libros, pero también desde tweets, columnas de opinión, publicaciones en Instagram, entrevistas, ensayos, etc.

Con todo, este artículo busca indagar en cómo se configuran socialmente la(s) escritura(s) femeninas en el Chile contemporáneo. A pesar del avance de la virtualidad y las tecnologías, entendemos que la literatura aun implica un trabajo concreto, y por lo tanto colectivo. Así, se

pondrá particular atención a dos conceptos fundamentales en la teoría social: capital social y estrategias colectivas. El primero, capital social, es definido por Pierre Bourdieu como "la suma de los recursos, actuales o potenciales, correspondientes a un individuo o grupo, en virtud de que estos poseen una red duradera de relaciones, conocimientos y reconocimientos mutuos más o menos institucionalizados" (Bourdieu & Wacquant, 1995, p. 82). Por otro lado, el concepto de estrategia colectiva, fuertemente trabajado en la teoría sobre movimientos sociales, podría definirse como "…la planificación de las demandas, las metas, las tácticas y los destinatarios, así como elección del momento oportuno para actuar…" (Almeida, 2020, p. 31).

Metodología

Se realizaron entrevistas semiestructuradas a 12 escritoras chilenas contemporáneas, de una duración aproximada de entre 60 y 90 minutos. La conversación fue orientada en torno al concepto de trayectoria literaria de Pierre Bourdieu, considerando tanto las estrategias adoptadas por las escritoras, las tomas de posición en el campo, así como también los distintos tipos de capitales dispuestos a lo largo de sus carreras. En este artículo se pondrá particular atención a las nociones de estrategias colectivas y capital social.

Resultados

- Estrategias colectivas: formas de lucha en el campo literario

Contrario a la noción tradicional que se tiene sobre la escritura y la literatura, la conversación con las escritoras dio cuenta de que en las trayectorias artísticas existe un componente colectivo y social gravitante, tanto para insertarse en el campo como también para sostener una trayectoria exitosa. En ese sentido, los talleres literarios son una de las primeras instancias sociales en las que participan casi la totalidad de las escritoras entrevistadas, generalmente desde la etapa juvenil: "…yo de niña muy nerd, yo me metí a un taller literario a los 15, con Carlos Franz, cuando tenía 15 y 16, duré dos años en ese taller, y fue bacán, aprendí un montón" (Entrevistada 10)□"…el primero fue uno en Balmaceda 1215, como a los catorce años, que era con Juan Pablo Sutherland" (Entrevistada 3).

Si bien las escritoras destacan la formación literaria que adquieren en las instancias de taller, un segundo elemento relevante de estas actividades tiene que ver con la generación de redes y la de conocer a sus pares, bajo la idea de "insertarse en el medio":

> Entonces creo que fue muy bueno, porque me permitió conocer gente, me permitió insertarme en el medio, porque me permitió conocer gente de mi edad que tenía los mismos intereses, que estaba en un punto similar en sus carreras, y eso

> fue super bueno, porque nos podemos nutrir entre nosotros (Entrevistada 7).

Como se observa, la idea de insertarse en el medio incluye conocer tanto a los pares escritores, así como también a trabajadores de distintas etapas de la "cadena del libro". Dentro de ellos, los editores/as son particularmente relevantes, en tanto el vínculo con ellos posibilita la publicación de su trabajo por parte de las escritoras: "…hice unos talleres en la Fundación Plagio, y ahí conocí al Diego Zúñiga y al Luis López Aliaga, que hoy en día son mis editores…" (Entrevistada 3).

En términos generales, la idea de "conocer a tu círculo", o "hacerse de redes" funciona como una estrategia fundamental, según se sugiere en la conversación con las escritoras. Más allá de los talleres, el conocer a tus contemporáneos es también una práctica extendida entre las entrevistadas: "…tienes que ver los lanzamientos de otros, hay que empezar a estar presente…una chica que finalmente no hizo la campaña porque se tuvo que operar, pero me dijo que como mínimo yo tenía que tener una opinión con respecto al trabajo de mis pares" (Entrevistada 11).

Por otro lado, la generación de redes como estrategia se traduce en tácticas específicas en las carreras literarias, como son las asistencias a ferias internacionales, o también el que otras escritoras lean tus textos. Con respecto a lo primero, una escritora señala: "ferias internacionales del libro, residencias que uno puede tener, en el fondo son alternativas económicas a lo que sería pagar un Magister…vas a conferencias, presentas tus libros (…) Y después en la noche los carretes, que ahí se termina de cerrar todo, como los grandes acuerdos, las grandes traducciones" (Entrevistada 4). Con relación a la lectura del trabajo de tus pares, algunas escritoras señalan: "…busqué autores que dieran talleres, y ahí contacté por la web a una escritora que se llama Claudia Apablaza, y le llevé y le presenté mi novela, entonces ella como que me ayudó a hacerle algunos ajustes" (Entrevistada 4)␣"armo esos siete cuentos y contacto a la poeta Malú Urriola…entonces le dije que quería cerrar el libro, que le pegáramos una mirada a los cuentos, y que hiciéramos un libro" (Entrevistada 11).

Finalmente, el Colectivo de Autoras Chilenas (AUCH), del cual algunas de las entrevistadas participan, se presenta como una forma explícita de organización colectiva, impulsando distintas tácticas y estrategias de visibilización, o como señala una entrevistada "…de alguna forma, hacer una resistencia contracultural dentro del microscopio cultural" (Entrevistada 4). En ese sentido, son varias las actividades que han sido impulsadas por esta organización, como la candidatura de mujeres al Premio Nacional de Literatura, la realización del Congreso de Literatura Femenina, o la participación en marchas y manifestaciones, contexto en el que justamente surge AUCH:

> …eso se dio porque para la marcha del 8M del año pasado, del 2019, creo que fue la Claudia Apablaza, no estoy muy segura, mandó como un correo a varias escritoras que ella conocía, y dijo como "chiquillas, ¿por qué no vamos a la marcha del 8M todas juntas como escritoras?", "ya, vamos", y llegaron infinitos, y teníamos este lienzo que decía "cuestiona tu canon" (Entrevistada 7).

Esto da cuenta de que, en la actualidad, el trabajo escritural femenino se juega en gran medida a través de la relación con las pares, tanto para construir trayectorias individuales, así como también para proponer nuevas formas de asociatividad. La asistencia a talleres, el conocer a los círculos literarios y a los agentes de la cadena del libro, así como también el contacto con otras escritoras para que realicen revisiones a sus trabajos, son algunas de las técnicas y prácticas que se enmarcan en esta idea de "estrategias colectivas".

- Capital social: ser y hacerse de redes

Vinculado a la generación de lo que hemos denominado "estrategias colectivas", el capital social surge como un elemento relevante para la construcción de las trayectorias en las escritoras contemporáneas. En la propuesta teórica de Pierre Bourdieu, la relación entre capitales, por un lado, y prácticas y estrategias, por otro, se presenta de una manera claramente orgánica, organicidad dada justamente por el concepto de habitus. En ese sentido, mientras los capitales determinan la construcción del habitus (Martínez, 2017), este último se expresa y determina a su vez las prácticas y estrategias de los agentes dentro del campo: "El habitus es, según Bourdieu, el principio generador de las estrategias que permiten a los agentes enfrentar situaciones muy diversas" (Bourdieu & Wacquant, 1995, p. 25).

Se señalaba anteriormente que el capital social se entiende como la posesión de una red de relaciones estable (Bourdieu & Wacquant, 1995). Así, se observa para el caso de algunas escritoras que la posesión de esta red estable se genera incluso desde antes de comenzar a publicar, particularmente en los vínculos familiares:

> En nuestra casa llegó Volodia Teltelboin, había estado en comida con Hortensia Bussi, por ejemplo, viuda de Allende (…) siempre es gente que pude hablar de tú a tú, escritores de todas las generaciones, escritoras, gente del mundo del periodismo, profesores, había como de todo (…), y también de diferentes ideas políticas, como que mis papás siempre fueron muy abiertos a que hubiera personas de muchos pensamientos divergentes (Entrevistada 12).

O como señala otra escritora, hablando de su abuelo: "…pero lo que yo sé por la historia familiar y por mi abuela, era que el de joven, siendo

un hombre joven, recién casado, salía mucho con esos escritores, te estoy hablando como en los años 50, 60" (Entrevistada 7).

Este vínculo familiar con distintas personas del mundo intelectual y político se relaciona con una fuerte presencia de un capital cultural en la infancia de las escritoras, o lo que Pierre Bourdieu entiende como "capital cultural incorporado". Si bien no se profundizará en este aspecto, el capital cultural incorporado resultó ser un elemento gravitante para la construcción de trayectorias literarias:

> Leían mis papás, si, compraban libros. O sea, estábamos inscritos en ese club que llegaba un libro al mes, y ellos también leían, novela, poesía, entonces como que los libros o eran una cosa rara, sino que también mi casa era bien desordenada, entonces como que estaban los libros en cualquier parte (Entrevistada 9).

En la cita anterior, se observa que este capital cultural incorporado, adquirido mediante las prácticas cotidianas de lectura en el núcleo familiar, es acompañado de la presencia de un capital cultural objetivado importante: la presencia de libros en la casa.

Retomando la idea de capital social, se mencionaba en el apartado anterior que la asistencia a talleres literarios corresponde a una estrategia importante para las escritoras, no solo por la formación en el oficio, sino que también por la posibilidad de insertares en el medio y de hacerse de redes, cuestión presente casi transversalmente en el discurso de las entrevistadas:

> ...al menos en mi percepción de lo que era la literatura chilena, (...) evidentemente hay un grupo de escritores ¿cachai? que están en grandes editoriales, que de pronto tienen una trayectorias más larga, que son a quienes yo conocí en talleres, entonces claro, ya tienes un vínculo con ellos que saben quién eres tú (Entrevistada 3).

O como señala otra escritora, hablando acerca de las formas de entrar al campo literario:

> Entrevistada 2: Mira, yo te diría que hay como dos entradas, o tres entradas. Primero, que te ganes un concurso, alguno de los concursos que hay del Estado, o de alguna Fundación, esa como que creo que es una entrada de visibilidad primero. Segundo, los talleres.
>
> Entrevistador: ¿Cómo asistir a los talleres que hacen?
>
> Entrevistada 2: Sí, porque cuando hay alguien que tiene talento, por lo general ese alguien lo va a pescar algún editor. Y yo por ejemplo firmé a dos autores el año pasado, en

mis talleres.

Por otro lado, las escritoras señalan los espacios laborales como lugares propicios para fortalecer el capital social, principalmente en aquellos vinculados al trabajo periodístico o editorial: "…entonces eso creo que me abrió bastante las puertas, porque el trabajo en LOM me vinculó con un circuito, con un campo cultural (…). Entonces como que por ahí conocí a muchos periodistas, como que visualicé la escena" (Entrevistada 1), o como señala también otra entrevistada, quien trabajó en el The Clinic: "…entonces tu tenías contactos con poetas, con guionistas, con otro tipo de personas, con escritores, entonces estar en un medio así te permite saber que los escritores son asibles" (Entrevistada 8).

Finalmente, el colectivo AUCH, el cual se señalaba anteriormente como un espacio explícito de estrategias colectivas, ha permitido también una multiplicación del capital social de las escritoras:

> …hicimos este grupo que se llama AUCH (…). Y fue bien heavy porque, para alguien como yo que está comenzando su carrera, ¿no cierto?, yo tengo tres libros, pero no soy ninguna autoridad de nada, poder compartir en la misma mesa con la Nona Fernández, la Lina Meruane, incluso la Pía Barros, o la Diamela Eltit que también se apareció una vez, es super heavy (Entrevistada 7).

> Y ya lo que fue el broche de oro fue AUCH, porque terminó de hermanar un grupo grande de escritoras. Y si bien antes mis amigas eran, ponte tú, la Claudia Apablaza, la María Paz Rodríguez, como un grupito pequeño, hoy día tengo otros grupos de amigas escritoras que es muy importante (Entrevistada 4).

En suma, aunque de las entrevistas con las escritoras se puede deducir que los cuatro tipos de capitales (económico, social, cultural y simbólico) tienen importancia para la construcción trayectorias, en la actualidad las escritoras dan una importancia notoria al capital social. En definitiva, hacerse de redes para insertarse en el campo y mantenerse en él es casi un requisito indiscutible para participar del campo cultural.

Reflexiones finales

En el presente artículo se analizaron las estrategias colectivas y el capital social en las trayectorias de escritoras chilenas contemporáneas. Contrario a la idea tradicional de la escritura como un oficio solitario, las entrevistas a escritoras dieron cuenta de que el trabajo literario tiene un importante componente social y colectivo. En ese sentido, tanto las tácticas ocupadas por las escritoras para desplegar su trayectoria, así como la generación de redes, implican la construcción de vínculos con otras literatas, así como también con otras personas dentro de la

cadena del libro.

Particularmente, el colectivo AUCH aparece como un elemento interesante dentro de esta nueva generación de escritoras. Desde él se despliegan tanto estrategias colectivas, así como también acciones que permiten fortalecer y multiplicar el capital social de cada una.

En ese sentido, en un periodo de múltiples crisis dentro del relato de la modernidad, y que para el caso de Chile se traducen en las recientes movilizaciones feministas y el estallido social de octubre de 2019, estas nuevas prácticas escriturales ponen en tensión la idea moderna de la literatura. No es casual que una de las marcas más claras del Estallido Social sean las intervenciones artísticas en las paredes y en las calles, alejadas de la idea elitista del arte y del posicionamiento del nombre del autor.

Por otro lado, aunque pareciera ser que, en un contexto de masificación de las redes sociales, el posicionamiento dentro de la escena se sobrepone a la discusión propiamente literaria (Amaro, 2020; Golubov, 2015), existe también en el discurso de las escritoras el interés por luchar en contra de la idea tradicional de la literatura, mostrando atisbos de una forma "otra" de pensar el trabajo escritural. Un ejemplo simbólico de aquello tiene que ver con la posibilidad, dentro de AUCH, del encuentro de escritoras en distintas etapas de su trayectoria y de distintas generaciones, cuestión que rompe con la idea de competitividad e individuación propia de la construcción moderna de literatura.

Con todo, el peso del capitalismo aprovecha cada momento para recuperar el terreno perdido que desde las organizaciones sociales se pudiera haber disputado. Si hace dos años el contexto nacional se dibujaba bajo el empuje del Estallido Social, la actual pandemia y el distanciamiento social han retrotraído el avance del movimiento popular, mostrando la precarización de la población y limitando el encuentro colectivo. Aun así, hubo algún momento en que las calles y paredes reflejaron rápidamente la explosión social, como si la rabia contenida hubiera estado acompañada de un impulso artístico fuertemente reprimido, pero que en contexto de movilización logra liberarse y salpica la ciudad por todos lados, lejos de los museos, de Fondart, y sin el interés de posicionar un nombre de artista. En este contexto, proliferaron también las convocatorias literarias, buscando recoger el relato y la experiencia de quien quisiera escribir, sin importar nombres ni trayectorias ¿qué es la proliferación de las redes sociales, sino un síntoma de un querer decir y ser escuchado? Entonces, si cuestionamos en la actualidad relaciones personales, modos de producción y dominios sobre la naturaleza ¿no será momento de cuestionar la función-autor. históricamente cambiante, de la que habla Foucault?

Bibliografía

Almeida, P. (2020). Movimientos sociales. La estructura de la acción colectiva. Buenos Aires: CLACSO.

Alvarado, M. (2009). Contra-tradición: prácticas críticas y desestabilizadoras de escritoras chilenas de principios del siglo XX. Ogigia, 5, 41-51.

Amaro, L. (24 de Agosto de 2020). Cómo se construye una autora: algunas ideas para una discusión incomoda. Palabra Pública. Obtenido de http://palabrapublica.uchile.cl/2020/08/24/como-se-construye-una-autora-algunas-ideas-para-una-discusion-incomoda/.

Amaro, L. (2021). En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres. Catedral Tomada, 9(16), 30-61.

AUCH. (2019). Nuestra historia: Autoras Chilenas. Obtenido de Autoras Chilenas: https://www.autoraschilenas.cl/sobre-nosotros

Barthes, R. (1968). La muerte del autor.

Bottinelli, A. (2016). Narrar (en) la "post": la escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra. Revista Chilena de Literatura, 92, 13-14.

Bourdieu, P. (1989). La ilusión biográfica. Historia y Fuente Oral, 2, 27-33.

Bourdieu, P. (1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. Criterios, 19(25-28), 20-42.

Bourdieu, P. (1995). Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1995). Respuestas. Por una antropología reflexiva. México, DF: Grijalbo.

Corroto, P. (14 de Agosto de 2017). El otro 'boom' latinoamericano es femenino. El País. Obtenido de https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html

de Fina, D., & Figueroa, F. (2019). Nuevos "campos de acción política" feminista: Una mirada a las recientes movilizaciones en Chile. Punto Género, 11, 51-72.

Doll, D. (2007). Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile. Revista Chilena de Literatura, 71, 83-100.

Escobar, T. (2008). El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. Santiago: Metales Pesados.

Forstenzer, N. (2019). Feminismos en Chile Post-Dictadura: Hegemonías y marginalidades. Revista Punto Género, 11, 34-50.

Foucault, M. (2010). ¿Qué es un autor? Córdoba: Ediciones literales.

Franken, M. (2017). Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente. Revista Chilena de Literatura, 96(2), 187-208.

García Canclini, N. (1990). Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, D.F: Editorial Grijalgo.

García Canclini, N. (2019). Ciudadanos reemplazados por algoritmos. Jalisco: CALAS. Maria Sibylla Merian Center.

Giddens, A. (1994). Consecuencias de la modernidad. Madrid: Alianza Editorial.

Golubov, N. (2015). Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista. Mundo Nuevo, 7(16), 29-48.

Kottow, A. (2013). Feminismo y femineidad: escritura y género en las primeras escritoras feministas en Chile. Atenea, 508(2), 151-169.

Lagarde, M. (2012). El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías. México, D.F: Instituto de las Mujeres del Distrito Federal.

Lamadrid, S., & Benitt, A. (2019). Cronología del movimiento feminista en Chile 2006-2016. Revista Estudios Feministas, 27(3), 1-15.

Martínez, J. (2017). El habitus. Una revisión analítica. Revista Internacional de Sociología, 75(3), 1-14.

Millet, K. (1995). Política Sexual. Madrid: Ediciones Cátedra.

Muñoz-Saavedra, J. (2019). Una nueva ola feminista más allá de #MeToo. Irrupción, legado y desafíos. En P. Rivera-Vargas, J. Muñoz-Saavedra, R. Morales-Olivares, & S. Butendieck-Hijerra, Políticas públicas para la equidad social vol.II. Santiago de Chile: Colección Políticas Públicas, Universidad de Santiago de Chile.

Nochlin, L. (1971). ¿por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero, & I. Sáenz, Crítica feminista en la teoría e historia del arte (págs. 17-43). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Orozco, M. J. (1993). La narrativa femenina chilena (1923-1980): discurso subjetivo y novela lírica. CAUCE, 16, 295-320.

Pateman, C. (1995). El contrato sexual. Barcelona: Anthropos.

Pollock, G. (2013). Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo.

Rajewsky, I. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, 6(6), 432-461.

Reyes-Housholder, C., & Roque, B. (2019). Chile 2018: desafíos al poder de género desde la calle hasta La Moneda. Revista de Ciencia Política, 191-215.

Rubin, G. (1975). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. En M. Lamas, El género. La construcción cultural de la diferencia sexual (págs. 35-96). México, D.F: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.

Santa, E. V. (2017). El yo-autor-escritor contemporáneo. estudos de luteratura brasileira conteporânea, 52, 80-101.

Sapiro, G. (2016). La sociología de la literatura. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SECH. (s.f.). Nuestra historia. Recuperado el 3 de Septiembre de 2021, de Sociedad de Escritores de Chile: https://www.sech.cl/nuestra-historia/

Ternicer, C. (2017). Réplicas del campo literario en la narrativa chilena reciente. Trazarse en el texto y exhortar al campo. Acta Literaria, 55(2), 91-107.

Traverso, A. (2013). Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género. Anales de Literatura Chilena, 14(20), 67-90.

Troncoso, C. (27 de Julio de 2017). Letras Rebeldes. La Tercera. Obtenido de https://www.latercera.com/noticia/letras-rebeldes/

Wilkis, A. (2004). Apuntes sobre la noción de estrategia en Pierre Bourdieu. Revista Argentina de Sociología, 2(3), 118-130.

Woolf, V. (2008). Una habitación propia. Barcelona: Siex Barral.

Zheng, N. (2017). La intimidad transgresora en la ficción de Costamagna, Fernández, Jeftanovic, Maturana y Meruane ¿podemos hablar de una nueva generación literaria? Revista Chilena de Literatura, 96, 351-365.

Abstract

Starting from a suspicion about the notion of individuality in the literary work, the article addresses the social dimension of literature in contemporary Chilean female writers, particularly through two relevant concepts in social theory: collective strategies and social capital. Through 12 interviews with national female writers, the results show that there is a strong social and collective component in the literary trajectories of contemporary literary women, thus counteracting the individual idea of literary labor. It concludes with some reflections about the possibility of locating these new literary careers in the current framework of social, political, and also artistic transformations.

Key words: Chilean female writers, social capital, collective strategies.

Una sociología de lo “discreto”*.

[Entrevista con Bruno Péquignot]

* Une sociologie du « discret ». Entretien avec Bruno Péquignot.

TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL▫CATALINA DÍAZ

Resumen

En esta entrevista realizada en septiembre del 2017, Bruno Péquignot regresa sobre los principales obstáculos sobre los cuales se enfrentan las investigaciones sociológicas que exploran la recepción de las obras. Luego de recordar los desafíos epistemológicos y metodológicos, dibuja los contornos de una sociología de lo “discreto” que, combinaría dimensión individual y colectiva otorgando toda su importancia la historia de la biografía, íntima, del espectador y de sus afectos, todo esto inscrito en un contexto social y cultural.

Entrevista realizada por Aurélien Djakouane y Gabriel Segré.

Palabras Clave: recepción, artes performáticas, obras de arte, espectador, método, horizonte de expectativas, apegos, emociones.

Aurélien Djakouane et Gabriel Segré: Los investigadores sobre la recepción de las obras de arte, y particularmente del espectáculo en vivo, son muy raros. ¿Comparte usted esta constatación? Si fuera el caso, ¿cómo lo explicaría?

Bruno Péquignot: No sé si lo explico. Pero es claro que existe un problema en la sociología de la recepción. Esta no es la cuestión, al menos en Francia, el más desarrollado en sociología del arte y de la cultura. Aunque sí hay cosas. No obstante, en el fondo, incluso en la sociología de la recepción, uno se da cuenta de que los trabajos más conocidos tienen recepciones muy particulares o públicos muy selectivos. Pienso, por ejemplo, en los trabajos del equipo de Avignon sobre el público de festivales como el de Avignon o Cannes[1]. Son investigaciones muy importantes sin embargo sobre un tipo de público muy particular. Entonces, efectivamente, la recepción de obras es sobre todo el padre pobre de la sociología del arte y de la cultura. Es verdad en Francia, pero no solamente ahí. No conozco obras mayores en el campo tanto en los Estados Unidos como en Alemania, en Suiza o en Italia. La pregunta es de saber por qué existe tal problema con la sociología de la recepción. Y particularmente del espectáculo en vivo. Es sin dudas porque nos enfrentamos a problemas metodológicos ligados al carácter efímero del objeto. El espectador de una noche no es el del día siguiente, o el del anterior. Y si queremos tener un punto de vista un poco más completo, se debe pasar por cuestionarios en grandes cantidades, donde la contratación como el tratamiento de estas tienen un costo que pocos equipos tienen los medios para soportar. Entonces, de cierta forma, arreglamos el problema haciendo "*cuali*", lo que puede ser interesante por supuesto, pero queda un poco limitado.

1 Ethis Emmanuel (dir.), Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales, Paris, La Documentation Française, 2002 ▯Ethis Emmanuel (dir.), Aux marches du palais. Le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales, Paris, La Documentation Française, 2001 ▯Fabiani Jean-Louis, Ethis Emmanuel, Malinas Damien, Avignon ou le public participant, Montpellier, L'Entretemps, 2008.

Bruno Péquignot: Existen varias explicaciones a la ausencia de investigaciones sobre la recepción. Es siempre complicado trabajar sobre lo efímero. Observar en un museo es más fácil metodológicamente que llevar a cabo una observación en una sala de conciertos, aún si tal observación no es posible. Cada representación es única, e igualmente si el texto, los actores o la puesta en escena quedan iguales, hay una parte del espectáculo que es función de otros factores que son poco o difícilmente controlables. Los actores lo dicen seguido: la "calidad" de los espectadores juega sobre la de la representación. Dirigí trabajos de estudiantes que llevaron a cabo este tipo de observación. Me acuerdo de un trabajo de una estudiante brillante que trabajó sobre la ópera en el cine y que había vigilado delante de la puerta del cine. Ella había distribuido unos cuestionarios pidiéndole a los espectadores de querer participar a una encuesta por entrevista. Hizo una hermosa memoria que hubiera ameritado ser publicada[2]. Y después sobre todo, trabajamos mucho más, lo vemos bien, sobre la organización de tropas de teatro, sobre el trabajo de los directores de escena. Y finalmente nos interesamos poco en la recepción. Por supuesto, citamos regularmente el trabajo de Passeron y Pedler sobre el tiempo pasado frente a cuadros[3]. Pero existen muy pocos textos como ese, aunque podemos citar las investigaciones de Jacqueline Eidelman sobre los públicos de los museos[4], o las de Sylvie Octobre sobre las prácticas culturales de los niños y adolescentes[5]. La búsqueda de Passeron y Pedler innovó el plan metodológico mediante la técnica de seguimiento de los visitantes del museo y la articulación entre observación del comportamiento y las entrevistas. Esta fue objeto de una primera edición, algo confidencial, que circuló un poco. Al tratarse de la primera, se habló mucho de ella, sin embargo pocos investigadores tuvieron realmente la oportunidad de leerla por completo. O, entonces, encontramos cosas muy estadísticas. Contaremos la gente que va al cine y luego estudiaremos las películas que tienen mucho éxito. Pero no hemos hecho ningún trabajo de campo sobre la recepción. Lo mismo ocurre con el teatro. En el fondo,

2 Se trata de Amelia Pradelle que sostuvo su memoria el año 2011.

3 Passeron Jean-Claude et Pedler Emmanuel, Le temps donné aux tableaux. Compte-rendu d'une enquête au musée Granet, Documents Cercom / Imerec, 1991

4 Eidelman Jacqueline, Céroux Benoît, « La gratuité dans les musées et monuments en France : quelques indicateurs de mobilisation des visiteurs », Culture études [En ligne], 2009/2, (n° 2), p. 1-23.

5 Octobre Sylvie, Berthomier Nathalie, Détrez Christine, Mercklé Pierre, L'enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence. Paris, Ministère de la Culture – DEPS, 2010.

los trabajos que he leído sobre teatro son más bien trabajos estadísticos, como los propuestos por Olivier Donnat[6] y su equipo, que no dicen nada sobre el contenido de la recepción misma. Ilustran más bien sobre las propiedades de los asistentes al teatro, revelan cosas sobre el público, sobre la composición del mismo. Sin embargo no sabemos qué vieron, qué escucharon o qué hicieron con ellos. La recepción es efectivamente el pariente pobre en general de la sociología de las artes y de la cultura.

Aurélien Djakouane et Gabriel Segré: ¿Qué otras dificultades ve usted?

Bruno Péquignot: Concretamente, es muy complicado. Cuando yo mismo trabajé sobre las novelas sentimentales[7], a veces era difícil conocer a los lectores, hacerles hablar, etc. Pero básicamente, hice cincuenta entrevistas... y no es fácil. Hay que encontrarlos, convencerlos de que tomen el tiempo para la entrevista, para algunas personas no está nada claro que haya una diferencia entre un sociólogo y alguien que te juzga, y es un problema recurrente para algunas personas sentirse juzgadas y negativas por quienes las rodean. Este fue el caso en particular de mis lectores y lectoras de Harlequin. Porque al final, obtenemos resultados en parte insatisfactorios. Como en otras áreas de la sociología, no hay certezas. Nos preguntamos: "¿Y si hubiera realizado diez entrevistas más, no cambiaría todo?". En cierto modo, nos encontramos con el carácter singular de la relación entre los individuos y su práctica, más que en otros ámbitos de la sociología. La práctica de la lectura es a menudo una forma de intimidad. Está menos presente en el cine o en el teatro, donde rara vez se va solo y donde, de todos modos, nunca se está solo. La lectura se efectúa de manera solitaria, aunque pueda haber modos de sociabilidad en torno a esta práctica, pero esta se encuentra en aguas arriba o debajo de la propia práctica. Esto no anima a los investigadores a invertir en este campo de estudio.

Aurélien Djakouane et Gabriel Segré: ¿Podría deberse a unas herramientas metodológicas inadecuadas?

Bruno Péquignot: El problema es que tenemos las herramientas. Son los de todas las encuestas sociológicas: cuestionarios, entrevistas,

6 Sociólogo, investigador en el Ministerio de la Cultura. Dirige la encuesta decenal sobre las prácticas culturales de los franceses. (Donnat Olivier, Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008, Paris, La Découverte, 2009).

7 Péquignot Bruno, La relation amoureuse. Sociologie du roman sentimental, « Logiques Sociales », Paris, L'Harmattan, 1991.

observaciones, archivos, etc. Por supuesto, siempre es posible adaptar estos métodos generales a la especificidad del objeto, como ha hecho Emmanuel Ethis con los espectadores de cine[8]. Pero si realmente queremos hacer un estudio exhaustivo y sólido, necesitamos mucho dinero. Necesitas recursos. Cuando Olivier Donnat dirigió la encuesta cuantitativa sobre las prácticas culturales francesas[9], se administraron 8.000 cuestionarios y se utilizaron 5.000. Esto requiere ejércitos de entrevistadores, una gran cantidad de trabajo y un coste considerable. Esta encuesta no puede realizarse todos los años. Lo hacen cada quince años, debido a la cantidad de recursos que se requieren. Y nosotros no disponemos de esos recursos.

Aurélien Djakouane et Gabriel Segré: Estos estudios cuantitativos se dedican principalmente a medir la evolución nacional de las prácticas culturales y no abordan la recepción de las obras. ¿Es el efecto de un menor interés, en este caso por parte del Ministerio de cultura, o por parte de los investigadores, además de los obstáculos metodológicos?

Bruno Péquignot: No lo sé. Tengo una visión sesgada como todos los académicos. No he contado el número de tesis M1 o M2 en las que los estudiantes han hecho realmente un trabajo serio y sólido sobre la recepción... Si reuniéramos todas estas tesis
de estudiantes sobre la recepción, me pregunto si no tendríamos una investigación real, sólida, nacional y fiable. Porque, efectivamente, con la cantidad de estudiantes de sociología, de mediación cultural, de ingeniería cultural, incluso de cine, de teatro, de música, etc. que escriben sus memorias... Entonces claro, trabajan sobre una pequeña muestra cada vez. Pero si juntamos todo esto tendríamos una recopilación de datos considerable. Así que no podemos decir que haya una falta de interés, como demuestran trabajos que ya he mencionado del equipo de Avignon, o las primeras investigaciones de Antoine Hennion, por ejemplo[10]. Creo que se trata, en primer lugar, de una falta de medios. Pero también está, quizás, el hecho de que todavía se trata de una investigación a largo plazo. Y es cierto que el actual sistema de evaluación no contribuye al desarrollo de este tipo de investigación. No

8 Les spectateurs du temps, «Logiques Sociales», L'Harmattan, Paris, 2006 ou encore Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture, « Logiques Sociales », L'Harmattan, Paris, 2004.

9 Donnat Olivier, Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008, op.cit.

10 Hennion Antoine, La passion musicale, une sociologie de la médiation, Paris, A.-M. Métailié, 1993.

favorece la investigación a largo plazo. Cuando tienes que publicar no sé cuántos artículos al año para que te cuenten como editor, empiezas a elegir temas, campos y metodologías que te permitan ir más rápido. En detrimento de una encuesta que requerirá dos o tres años de trabajo de campo, durante los cuales no tendremos resultados, ni siquiera parciales, suficientes para publicar algo... Se trata de un problema que se denuncia a menudo, pero que parece inalterable. Hemos copiado los aspectos más cuestionables de los métodos de evaluación anglosajones: la bibliometría y otras técnicas puramente cuantitativas y, por tanto, formales. Los economistas dicen que el dinero malo expulsa dinero bueno, y esto es cierto en muchos campos, y más concretamente en los modos de evaluación de la investigación: ya no se lee, se cuenta. Y los peritos se van demasiado a menudo reducidos por las condiciones de trabajo (número de expedientes, criterios impuestos por el Estado, etc.) a la posición de contables. Y esto plantea un verdadero problema. Pero repito, no creo que no haya interés por la recepción. Cada vez que he propuesto a mis colegas formar parte de los jurados de investigación en la recepción, siempre han aceptado porque les interesa. Así que no se trata de una falta de interés, sino de un problema real, tanto material como administrativo, que se ve reforzado por los sistemas de evaluación.

Aurélien Djakouane et Gabriel Segré: ¿No hay objetos que se prestan más a ello que otros? La literatura y el cine, por ejemplo, ¿parecen ser más favorables a la investigación sobre la recepción que el espectáculo en vivo?

Bruno Péquignot: Cuando Jean Duvignaud estudió el teatro[11], tuvo un efecto sobre la sociología de las artes. Un interesante efecto epistemológico que demuestra que las otras artes no son menos efímeras si nos situamos, no ya del lado del objeto, sino de su espectador. Ver un cuadro es siempre un acto singular, o incluso único, y la repetición de las visitas no cambia esta singularidad. Cuando trabajé en *Las Meninas* de Velázquez[12], contemplé el cuadro varias veces y cada vez vi cosas que no había visto las veces anteriores. Cada experiencia enriquece nuestra capacidad de recepción y, por tanto, cambia nuestra percepción. La memoria o la experiencia informan nuestras herramientas de percepción, percibimos primero lo que somos capaces de percibir por nuestra cultura, nuestras experiencias, etc.(...) Pero es cierto que el carácter efímero de la representación teatral plantea un problema.

11 Duvignaud Jean, Sociologie du théâtre : essai sur les ombres collectives, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.

12 Péquignot Bruno, Pour une sociologie esthétique, « Logiques Sociales », L'Harmattan, Paris, 1993.

Por ejemplo, cuando realizamos entrevistas sobre los públicos de una obra, el espectador de la función diferente del miércoles, que no es el espectador de la función diferente del sábado... Y entonces, ¿qué hacemos con esto? ¿Tenemos los medios epistemológicos para pensar en esta relación con algo que cambia? Por supuesto, es fascinante porque podemos observar que la recepción es el objeto que evoluciona y que la propia recepción cambia con el tiempo. Lo que Jean-Pierre Esquenazi describió bien cuando comparó la recepción de *Star Wars* por los estudiantes de doctorado o en casa con su hijo de once años[13]. Estoy convencido de que si le preguntas a alguien frente a la *Mona Lisa* el martes y lo vuelves a ver el viernes, no te dirá lo mismo. Es el mismo cuadro, pero en realidad... no es el mismo cuadro. Por lo tanto, todo cambia, y la pintura también. Y la relación con el cuadro ha cambiado. El carácter permanente de las obras cinematográficas o museísticas es ilusorio. El carácter efímero no es propio del espectáculo en vivo finalmente. Nos encontramos con los mismos problemas metodológicos, sin embargo los abordamos de una manera relativamente diferente, teniendo en cuenta las diferencias que, sin embargo, siguen existiendo entre un espectáculo que ha tenido lugar una vez y una obra más permanente.

Aurélien Djakouane et Gabriel Segré: Varios estudios han informado sobre las diferentes recepciones de películas, programas de televisión y series según los contextos y las propiedades sociales de los individuos, pero las actuaciones en vivo no han sido objeto de tales estudios. ¿Por qué no?

Bruno Péquignot: Quizás por la falta de materialidad del objeto. Esta es una dificultad real para la administración de la prueba sociológica. El objeto de actuación es un objeto lábil al que no se puede volver a verificar interpretaciones o recepciones. La verificación a través de la realidad material de las cosas no es posible. Evidentemente, es secundario saber si la gente ha visto realmente lo que ha visto. Lo que importa es lo que han visto y cómo hablan de ello. Cuando te encuentras con diez testimonios diferentes, para entender esas diferencias, tienes que pasar por algo que se pueda objetivar, cosa que no tenemos (por las dificultades de captar espectáculos que son muy diferentes de una actuación a otra). Tenemos un problema a la hora de establecer la base de comparación (de lecturas y recepciones).

13 Esquenazi Jean-Pierre, Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation. Paris, Armand Colin, 2007.

Aurélien Djakouane et Gabriel Segré: ¿Es necesario pasar por un análisis de la propia obra?

Bruno Péquignot: Creo que sí. Aunque solo sea para comprender las diferencias de recepción. Si ignoramos lo que se envió como mensaje y solo tenemos lo que se recibió, no sabemos de qué estamos hablando. Para el análisis, necesitamos un rastro de lo que se envió. Luego podemos tratar de establecer una comprensión de las diferencias de percepción. Esto es válido para una novela, una película o una obra de teatro. Pero la película, el libro, lo tenemos, mientras que el espectáculo, la obra de teatro, muy a menudo no tenemos rastro de ellos. Por otra parte, y aunque algunas personas puedan tener lecturas muy diferentes, incluso delirantes de una obra, pienso que es limitante. En *Las Meninas* de Velázquez no se ve ninguna escena del Oeste (western). Hay una restricción del objeto recibido. Este es un punto de divergencia con los pragmáticos y con Esquenazi, para quien la interpretación del espectador depende en última instancia solo de él, mientras que para mí hay algo en la obra que se resiste a una total libertad de interpretación. Entonces, ¿cómo se puede integrar la obra en el análisis de la recepción? En mi opinión, no deberíamos empezar por el autor. Ni el contexto de la creación de la obra. Pero hay que ponerse delante del cuadro y escuchar los comentarios. Y entonces escuchas cosas. Se puede hacer un análisis interno del trabajo en cuanto a los efectos que tiene en la gente, en cuanto a lo que ellos han recibido y lo que dicen. ¿Qué dicen? ¿Qué sintieron? La dificultad aquí es que nos enfrentamos rápidamente al problema de la admiración obligatoria. Uno va a ver obras maestras y no puede permitirse pensar y decir que no son obras maestras. Se necesita un cierto estatus social para criticar a un artista consagrado. Un año, hice que mis alumnos estudiaran los comentarios de los visitantes de los cuadros de Beaubourg. Recuerdo a una pareja de ancianos frente al Pain bleu de Man Ray. El tipo expresa: "¿Qué es este pan azul?" Y su mujer réplica: "debe ser muy bonito, ¡está en un museo!" Esto es la admiración obligatoria. Así que, inevitablemente, la formulación del juicio de gusto varía según el contexto. El cine y los conciertos de música son más criticables porque son menos sagrados/sacralizados. Incluso la actuación de un actor puede ser criticada. El tiempo juega su papel. Cuando la obra o el artista se vuelven perennes, se vuelven acríticos. Picasso lo es hoy, lo que no era el caso hace sesenta años. Esta reverencia debe tenerse en cuenta en el análisis de la recepción.

Aurélien Djakouane et Gabriel Segré: observar a los espectadores en el teatro es difícil, conseguir que hablen de lo que han visto mediante entrevistas también lo es... ¿Qué métodos hay que utilizar?

Bruno Péquignot: Es ciertamente difícil observar el comportamiento de los espectadores en una sala oscura. Técnicamente, la captación de

espectadores no es un problema hoy en día. Tenemos los medios técnicos para filmar dentro de un cine, es posible. Puede dar resultados interesantes, no lo sé. Para mí, lo más importante es prestar atención a la temporalidad. No se dice lo mismo de un espectáculo cuando se sale de él, que un día después, una semana después o incluso un año después. El equipo de Emmanuel Ethis en Avignon entrevistó a los espectadores de los festivales de Cannes y Avignon[14]. Podemos ver diferencias en el discurso dependiendo de si uno ha visto un espectáculo recientemente o diez años antes. Me parece que prestar atención a la temporalidad es una precaución metodológica esencial. Es muy crucial. La inmediatez, el aplazamiento y el propio aplazamiento cambian mucho las recepciones. Luego de cierto tiempo, hablamos desde un recuerdo y no desde una emoción. Es muy diferente. Además, la obra tiene un efecto sobre nosotros. Sales de un western caminando con las piernas arqueadas. Luego, la película sigue haciendo su trabajo, viviendo en nosotros. Tenemos discusiones sobre la película que prolongan la recepción. Si no tenemos en cuenta el tiempo y sus efectos, nos perdemos. El protocolo de investigación debe tener en cuenta el tiempo. Así lo entendieron Jean-Claude Passeron y Emmanuel Pedler en su análisis de los visitantes de los museos[15]. Es necesario trabajar con plazos de encuesta comparables, pues de lo contrario se introduce un sesgo en el material recogido y luego en la explotación de los datos. No estoy seguro de que haya ningún método extraordinario para trabajar con esto. Para su tesis de posgrado, Ethis creó un sistema en el que hacía que los espectadores vieran películas y luego los entrevistaba. Este es uno de los tantos métodos. Con las actuaciones en vivo, podemos intentar captarlas, fotografiarlas y luego enfrentar al espectador con esas imágenes... Luego, hay que tener en cuenta el espacio. Al mismo tiempo, el lugar donde vamos a realizar estas entrevistas. Y garantizar que los datos sean homogéneos, que sean comparables. La gente no habla de la misma manera de un espectáculo en casa, en el teatro, en un pub, etc. Pero también del momento donde ellos vieron el espectáculo, en la mañana, en la noche, solo, o con otra gente. Una doctorante, bajo la dirección de Laura Creton, trabaja en las diferentes formas de recibir películas según se esté solamente o en pareja. He entrevistado a parejas que van a ver películas y que no ven la misma película dependiendo de si van solos o acompañados. No soy interaccionista, pero estas interacciones influyen en nuestra recepción. No es lo único que influye, sin embargo lo hace. Es fundamental tenerlo en cuenta. Con mi mujer, solo, con amigos, con mis alumnos, no veo lo mismo, en el cine, en el museo, en el teatro... No visitamos de la misma

14 Ethis Emmanuel (dir.), Aux marches du palais... op. cit.

15 Passeron Jean-Claude et Pedler Emmanuel, Le temps donné aux tableaux..., op. cit.

manera, no vemos lo mismo, no nos fijamos en las mismas cosas. No nos solicitan las mismas cosas. Esto no es lo que decía antes cuando citaba el trabajo de Jean-Pierre Esquenazi. En su sociología de las obras, con el ejemplo de *Star Wars*[16], muestra muy bien cómo la recepción de una misma obra varía en función de las personas implicadas.

Aurélien Djakouane et Gabriel Segré: Captar la realidad de los efectos de la sobras, de un público aburrido, de un vecino entusiasmado, de los intercambios que pueden tener lugar después de la obra... es esencial pero complicado.

Bruno Péquignot: Por supuesto, para ello hay que tener en cuenta la forma de visitar, las motivaciones de los visitantes. La manera de elegir un espectáculo, por ejemplo. Emmanuel Ethis describe la forma en que los jóvenes de un grupo eligen una película[17]: en el último momento, frente al cartel, frente a la taquilla. Para mí, por ejemplo, es muy diferente. Voy a ver una película, no voy al cine. He planeado la película, he mirado el calendario. Algunos se deciden en el último momento, otros se niegan a leer nada sobre la película que van a ver. He leído todo, todas las críticas, todos los comentarios. Todo influye obviamente en la recepción. Comprender todas estas influencias requiere el uso de métodos muy cualitativos, entrevistas en profundidad, sobre motivaciones, métodos de vista, con quién, expectativas... [...] Todos tenemos expectativas y prejuicios, y hay que tenerlos en cuenta en el análisis. La idea de un horizonte de expectativas es muy importante. No hay un espectáculo sin expectativas, pero todos esperamos algo diferente. Mis lectoras de novela romántica tenían expectativas de una historia de amor, que fuera coherente, con un final feliz y el amor de los protagonistas. Uno de mis lectores me dijo: "Una buena novela es una novela creíble. No hace falta un terremoto ni un accidente de avión". Este es un buen criterio que comparten muchos lectores. Para que una novela funcione: tiene que ser como la vida. Y si no lo hace se sienten decepcionados. No obstante, para mí es muy diferente. Espero que me moleste, que me sorprenda. Por eso me gusta el cine de vanguardia de Godard, y está relacionado con mi formación en cine, que influye en mi percepción. Godard me sorprende siempre. Consiguió llevarme a donde no creía que llegaría. Siempre consigue asombrarme, sorprenderme.

16 Esquenazi Jean-Pierre, La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?, Paris, Hermes-Lavoisier, 2009

17 Ethis Emmanuel, Sociologie du cinéma et de ses publics, Paris, Armand Colin, 2005.

Aurélien Djakouane et Gabriel Segré: Construimos criterios de evaluación para juzgar un buen espectáculo. Somos sensibles a tal o cual cosa, en función de nuestra formación, nuestra trayectoria vital y nuestros orígenes socioculturales…

Bruno Péquignot: Casi habría que hacer una historia, reconstruir una historia. Fui a la escuela de cine. Pero no estudié música. No puedo leer notas musicales como alguien que toca un instrumento y conoce la teoría musical. Era malo para la música, no tengo oído, no puedo reconocer las notas. Me gusta mucho la música. Escucho mucho. Voy a conciertos, voy a la ópera, tengo discos… Pero no sé analizar la música. Eso es algo que tienes que aprender. Mientras que el cine es otra cosa, yo hice el montaje, la mezcla, el rodaje, la dirección. Fue en una escuela pequeña, pero aprendí la técnica. Así que, obviamente, tengo una relación diferente con el objeto. Aunque hoy el cine ya no se hace como en esa época.

Aurélien Djakouane et Gabriel Segré: ¿Una de las vías de acceso a la comprensión de las formas de placer no debería pasar por lo tanto por una forma de socio análisis de sí mismo?

Bruno Péquignot: En cualquier caso, es una forma de preguntarse: "¿Cómo piensan los demás?" "Voy a decir eso, pero ¿qué dirán los demás?" En una entrevista con un espectador, dígase así mismo "Me he tomado tal placer por tal razón, pero ¿qué pasa con él?". Es cierto que el autoanálisis de uno mismo como espectador me parece un momento importante en el análisis de la recepción. Además, cuando trabajaba en novelas sentimentales, enseguida empezaba a preguntarme por qué me gustaban. Por qué me ha gustado esta literatura hiperpopular, que es la antítesis de mi formación socioprofesional y de mi educación —soy un heredero, profesor de quinta generación—. Por supuesto, no es el mismo placer que con Mallarmé. Pero no puedo decir que no lo disfrute. A partir de ahí, me pregunté cómo reaccionarían las lectoras. Sabiendo que la mayoría de ellos no tienen el bagaje intelectual, el habitus, el pasado intelectual que yo tengo. Y que sus criterios no son los míos. Pero rápidamente me dije: "Tienen criterios diferentes. Quiero saber cuáles son". Y entonces encontré cosas interesantes. Y en particular esta historia de verosimilitud que mencioné antes. No había pensado en ello porque no era mi criterio y no le daba ninguna importancia.

Aurélien Djakouane et Gabriel Segré: La dificultad consiste entonces en no olvidar los determinantes sociales en la construcción de las expectativas y los apegos…

Bruno Péquignot: Sí, empecé a trabajar con los médicos. Tienen una relación muy afectiva, positiva o negativa, con la institución, que recuerda a la relación con el arte, del espectador con la obra. Antoine Hennion trabaja sobre este afecto, y la forma en que se construye un apego[18] a lo largo de un viaje, de una historia de vida. Pero se olvida de los determinantes sociales. Como hijo de un médico, no tengo la misma relación con la medicina que el hijo de un filósofo o un profesor. Decir que no importa, que todo se hace en el movimiento de la interacción, es un poco miope. Básicamente, el interaccionismo carece de profundidad histórica y esta carencia me molesta. Esto no significa que este tipo de análisis no produzca resultados interesantes, pero sigue siendo insuficiente. A menudo nos faltan datos, no tenemos los antecedentes de los individuos. Cuando Marx expresó que el peso de las generaciones pasadas pesa sobre los hombros de los vivos, estaba mencionando algo fundamental. En efecto, vemos, escuchamos, oímos, sentimos, sufrimos, empatizamos o rechazamos, en función de una historia que en parte se nos escapa, que no sabemos que está ahí y que actúa. Solía decir a los alumnos que hay conocimientos que no conocemos. Se revelarán en los lapsus, por ejemplo, que es lo que muestra el psicoanálisis, pero también se revelan en las entrevistas. Recuerdo una entrevista con una lectora de una novela sentimental que de repente se rompió a llorar. Me di cuenta de que había tocado algo que ella misma no había visto. Estábamos hablando de una novela concreta y de una situación concreta, y se echó a llorar. Me mencionó cosas extraordinariamente íntimas que no podía utilizar. Historias de su vida personal que explican por qué leyó la novela y por qué le afectó tanto. Cosas que había dejado completamente de lado, pero que salieron a la luz porque la novela tiraba de ellas. Lacan habla de nudos y cuando se tira de estos nudos duele. Y me dolió. No tener en cuenta estas realidades, aunque no sea psicoanalista, no tener en cuenta que hay cosas que se le escapan al sujeto, incluso cuando se expresa, pero que juegan en su recepción, es un error. Tendríamos que hacer una sociología de la relación íntima con el arte. Deberíamos repasar las historias de vida, las monografías. Tendemos a distinguir siempre entre lo macro y lo micro. Una vez más, abogo por el análisis del nivel discreto de los fenómenos sociales, o el nano. Existe un nivel "discreto" de fenómenos sociales. Me gusta el término discreto. No puede ver, pero existe. Un ejemplo: una obra de Nathalie Sarraute —*Pour un oui ou por un non*— presenta a dos amigos de toda la vida que se han peleado y han roto.

18 Hennion Antoine, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », Sociétés, n° 85, 2004/3, p. 9-24.

El primero no entiende porqué su novio le ha dejado. Va a verlo y somos testigos de la discusión entres estos dos ex amigos. Después de muchos acontecimientos, el que echó al otro le cuenta el motivo de la ruptura: "Me insultaste. Cuando te dije que había recibido la Legión De Honor, me insultaste" "no, te he felicitado." "No, tú me lo has dicho: eso es bueno… Eso". Y en este suspenso, escuchó el insulto. Este es el discreto fenómeno que puede provocar catástrofes. Algo que todo el mundo percibe sin poder analizarlo. Es discreto, inaudible, y sin embargo todos oímos. Nos enfrentamos a ellos constantemente. Nos pasamos el tiempo sintiéndolos. Cuando los percibimos, los interpretamos sin saber qué hacer con ellos. En la sociología no tenemos suficientemente en cuenta esos fenómenos discretos. Sin embargo, producen efectos importantes. Bourdieu los aprehende con su meticuloso análisis de los modales en la mesa[19]. Se puede ver, en las cosas pequeñas, la forma de sostener un cuchillo, la forma de pertenecer, la educación recibida… Nuestra relación con el espectáculo está hecha de esta especie de cosa imperceptible, que es difícil de analizar… Por eso creo que el psicoanálisis es útil. Escribí hace ya un tiempo un texto —*La psychanalyse est une science sociale*[20]— no una ciencia psicológica, tampoco una ciencia médica… El psicoanálisis propone un modelo de relación que pienso que puede utilizarse en sociología. No se trata de convertirse en psicoanalista, sino de comprender la relación que el psicoanálisis establece entre un discurso, un comportamiento, un pasado, una historia… que esta relación funciona. (…) La literatura, de Proust por ejemplo, devuelve la importancia de esas pequeñas cosas, los olores, la nostalgia… Vemos que la nostalgia, los recuerdos y emociones pueden fijarse en cosas infinitesimales, desde el orden nano, hasta la nada: el color de una bufanda, un perfume, una mano que manipula la carne y la harina para hacer la albóndiga… Es lo que describe Freud en sus trabajos sobre el fetichismo[21]. El placer sexual solo es posible con la condición de que la señora de la limpieza (objeto de la fantasía del niño) lleve un pañuelo. Podemos ver que un detalle en un momento dado forma parte de una vida y alterará esa vida. Hay fenómenos masivos, pero también detalles que deben ser tomados como objeto de estudio y análisis. Y que condicionan la recepción, desencadenando la emoción. Estos mecanismos son esenciales en la recepción de los espectáculos en vivo, porque no nos enfrentamos a imágenes o textos, sino a individuos, a seres humanos. Nuestra afectividad está en la superficie. No existe la distancia que encontramos en el cine, por ejemplo, debido al aspecto inmaterial del objeto.

19 Bourdieu Pierre, La distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Minuit, 1979.

20 Péquignot Bruno, « La psychanalyse comme science sociale », Zafiropoulos Markos, Psychanalyse et sciences sociales. Universalité et historicité, Anthropos, 2006.

21 Freud Sigmund, (1927), La vie sexuelle, P.U.F., 1969.

Aurélien Djakouane et Gabriel Segré: Una conclusión podría ser tal vez sobre los desafíos de una sociología de la recepción, una sociología de los afectos, de una relación íntima con el arte...

Bruno Péquignot: Tendríamos que cambiar completamente nuestra forma de pensar sobre la relación entre los individuos y el arte. Esto contribuiría a un cambio radical en el discurso sobre los públicos impedidos, distanciados... los públicos esto, los públicos aquello. Desde hace uno o dos años, creo que nos hemos equivocado de camino en la mediación cultural. Hay que pensar de otra manera, y quizás tener más en cuenta los afectos, la emoción, esta dimensión de lo "discreto" en la relación con las obras. La investigación suele distinguirse por su nivel de enfoque: "macro", "meso", "micro". En mi opinión, hay fenómenos en los que una dimensión aún más pequeña que la micro sería relevante□ por decirlo de manera más elegante, podríamos decir un nivel "nano" sociológico. Sin embargo, el término "discreto" me parece más acertado. Todas esas pequeñas cosas en las que no nos fijamos y que, sin embargo, cuentan: un gesto de la mano que denota impaciencia o vergüenza, un tic más o menos pronunciado que demuestra incomodidad, un pequeño rubor en el cuello... Por no hablar de cosas aún más claras: un lapsus linguae, una risa o unas lágrimas, etc. Demazière y Dubar lo han demostrado en relación con las entrevistas biográficas[22]. Podemos basarnos en sus observaciones para comprender ciertas reacciones de los espectadores, como el rechazo o la evasión de una oferta cultural. Esto arrojaría una nueva luz sobre las dificultades de participar en la práctica cultural. Es intuitivo e hipotético. Pero no es una cuestión menor. Puede que hayamos llegado al final de un sistema de mediación cultural que se ha basado en los mismos principios durante veinte años. No se trata de cuestionar sus aportaciones, pero quizás el siguiente paso sea analizar la dimensión más «discreta» de la relación con el arte y desarrollar una política de mediación que se base en estos resultados. Esto implicará, sin duda, un análisis mucho más individualizado, sin renunciar a la idea de entender cómo estos individuos (en los que nos centraríamos) son seres sociales, parte de un colectivo. No se trata de un individualismo a ultranza, sino de comprender cómo, a escala individual, el colectivo se expresará de diferentes maneras, y en particular a través de las historias que tejen sus vidas. En un curso de introducción a la sociología, expliqué a los alumnos que todos somos únicos, no obstante que nada en cada uno de nosotros nos pertenece. Y esta contradicción es fundamental.

22 Demaziere Didier, DUBAR Claude, Analyser les entretiens biographiques. L'exemple des récits d'insertion, Nathan, 1997.

Bibliografía

Bourdieu Pierre, La distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Minuit, 1979.

Demaziere Didier, dubar Claude, Analyser les entretiens biographiques. L'exemple des récits d'insertion, Paris, Nathan, 1997.

Donnat Olivier, Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008, Paris, La Découverte, 2009.

Duvignaud Jean, Sociologie du théâtre : essai sur les ombres collectives, Paris, Presses universitaires de France, 1965.

Eidelman Jacqueline, Céroux Benoît, « La gratuité dans les musées et monuments en France : quelques indicateurs de mobilisation des visiteurs », Culture études [En ligne], 2009/2, (n°2), p. 1-23.
DOI : 10.3917/cule.092.0001

Esquenazi Jean-Pierre, La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009.

Esquenazi Jean-Pierre, Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation. Paris, Armand Colin, 2007.

Ethis Emmanuel (dir.), Aux marches du palais. Le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales, Paris, La Documentation Française, 2001.

Ethis Emmanuel (dir.), Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales, Paris, La Documentation Française, 2002.

Ethis Emmanuel, Les spectateurs du temps, Paris, L'Harmattan, 2006.

Ethis Emmanuel, Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture, Paris, L'Harmattan, 2004.

Ethis Emmanuel, Sociologie du cinéma et de ses publics, Paris, Armand Colin, 2005.

Fabiani Jean-Louis, Ethis Emmanuel, Malinas Damien, Avignon ou le public participant, Montpellier, L'Entretemps, 2008.

Freud Sigmund, (1927), La vie sexuelle, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

Hennion Antoine, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », Sociétés, n°85, 2004/3, p. 9-24.

Hennion Antoine, La passion musicale, une sociologie de la médiation, Paris, A.-M. Métailié, 1993.

Octobre Sylvie, Berthomier Nathalie, Détrez Christine, Mercklé Pierre, L'enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence. Paris, Ministère de la Culture – DEPS, 2010.

Passeron Jean-Claude et Pedler Emmanuel, Le temps donné aux tableaux. Compte-rendu d'une enquête au musée Granet, Marseille, Documents Cercom / Imerec, 1991.

Péquignot Bruno, Pour une sociologie esthétique, Paris, L'Harmattan, 1993.

Péquignot Bruno, « La psychanalyse comme science sociale », Zafiropoulos Markos, Psychanalyse et sciences sociales. Universalité et historicité, Paris, Anthropos, 2006.

Péquignot Bruno, La relation amoureuse. Sociologie du roman sentimental, Paris, L'Harmattan, 1991.

