Tabla de contenidos

AGRADECIMIENTOS 2

EDITORIAL

Fricciones entre "internalidades" y "externalidades" en el arte: las disputas por legitimidades, definiciones y hegemonías en el campo del arte chileno 3-7
Raíza Calvacanti

ARTÍCULOS

Entre la identidad y la mercantilización: la actividad textil de Socaire desde la perspectiva de sus tejedoras 8-19
Karla Jordan

El escenario en el no-lugar: la experiencia de los músicos callejeros en el transporte público de Santiago 20-37
Leonardo Jara y Hernán Muñoz

¿Cómo rockean ellas?: Discurso de género en la producción musical de las rockeras en espacios underground de Santiago de Chile 38-54
Valentina Lizama

Sociología de la crítica en el arte: polémicas e instituciones 55-73
Tomás Peters

La relación animismo-poesía en Julio Cortázar: Una mirada desde la sociología del conocimiento 74-89
Fernando Sierra

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.

Editorial

Fricciones entre "internalidades" y "externalidades" en el arte: las disputas por legitimidades, definiciones y hegemonías en el campo del arte chileno

RAÍZA CAVALCANTI[1]

[1] Socióloga y periodista. Doctora en Sociología, Universidad Federal de Pernambuco. Correo de contacto: raizacavalcanti@gmail.com

Las relaciones de fricción entre una institucionalidad y una "internalidad" que ésta define (o sea, la definición de las reglas y los modos de hacer, leer y experimentar el arte) y una "externalidad" que representa el afuera, el no permitido o el negado por la institucionalidad, son constantes en el campo del arte. Estas fricciones, tensiones y diálogos que se establecen entre el adentro y el afuera, entre el institucional y el no institucional, entre lo que es el sentido del arte y su no sentido (dicho y no dicho) son constituyentes de las performances artísticas contemporáneas y participan del juego del disenso que el arte realiza en el mundo: presentar la disconformidad a la conformidad para ponerla en tensión y en cuestión.

Los textos de esta primera edición de la Revista A contrahílo tejen, desde miradas distintas, el hilo de las tensiones entre las internalidades y las externalidades presentes en el arte, presentando cómo estas se configuran y reconfiguran a partir de las distintas performances realizadas por los artistas y sus trabajos. Desde las luchas discursivas realizadas al interior de las instituciones, performatizadas por artistas al interior de los museos, hasta las performances de los músicos callejeros al interior del transporte público de Santiago, las fronteras de lo artístico, aquello que define y establece dónde, cómo y qué es arte se pone en fricción y en tensión, develando lo que estos límites dejan afuera, esconden y reprimen.

Para empezar este ejercicio, propuesto por la Revista A contrahílo, de hilar las distintas relaciones del arte con sus internalidades y externalidades, está el análisis del tejer como práctica cultural e identitaria, tema central del texto *Entre la identidad y la mercantilización: la actividad textil de Socaire desde la perspectiva de sus tejedoras,* de la autora Karla Jordan. En este artículo, la autora analiza las relaciones culturales entre las tejedoras de la comunidad de Socaire con las modificaciones en el entorno de la comunidad producidas por fenómenos como la ampliación de la actividad minera y del turismo. El artículo se centra en la autopercepción de las tejedoras sobre el valor cultural o estético de su práctica y cómo factores externos inciden en esta autopercepción. La fricción entre internalidad y externalidad acá es algo que se desarrolla de manera bastante compleja y en varias capas. Partiendo de las representaciones sociales construidas por las tejedoras de la comunidad de Socaire, la autora encontró una relación con la actividad textil que oscila entre la construcción de la identidad y la relación mercantil. Al percibir su actividad como diferenciada en relación al entorno comunitario y reconocer el carácter artesanal de ésta en comparación con otros tejidos producidos de manera industrial, las tejedoras de Socaire producen una definición de su práctica que la legitima como artística, original y única. Esta lectura de la unicidad y originalidad de su trabajo termina también legitimada por la dimensión mercantil, donde estos trabajos son vendidos como productos exóticos y originales para turistas. Pero esta relación de valoración y legitimación aquí establecida no es estable, pues está sujeta a las oscilaciones de los mercados y de las ventas, lo que genera también oscilaciones en la percepción de las tejedoras de su posición y de su trabajo. Este complejo juego de la legitimación del trabajo popular y su consecuente valoración mercantil que se establece es trazado por Jordan en su texto,

desde la perspectiva de las tejedoras, brindando un interesante relato antropológico de cómo las relaciones culturales y la producción artesanal es afectada por cuestiones exteriores que inciden en su práctica de manera a veces brutal, afectando incluso la producción de identidad de las artesanas.

Desde otra dimensión de esta fricción entre institucionalidad y no-institucionalidad, más relacionada a la ocupación de espacios institucionales y la validación, el texto de los autores Leonardo Jara y Hernán Muñoz nos presentan las tensiones producidas por las performances de los músicos callejeros en el trasporte público de Santiago y sus consecuencias en la ocupación del espacio público. El artículo *El escenario en el no-lugar: la experiencia de los músicos callejeros en el transporte público de Santiago* se basa en ideas como el concepto de no-lugar, entendido como el espacio del tránsito y la comprensión de la configuración de la ciudad contemporánea como un complejo fragmentado y sobre-determinado por distintos signos y discursos, para presentar un interesante análisis etnográfico de la performance de los músicos en los transportes públicos de la ciudad. El relato presenta una experiencia enmarcada por la velocidad, la improvisación y, principalmente, por la resistencia, donde, en sus performances, los músicos dejan a la vista los sentidos no vistos del lugar del transporte público (el no-lugar). Ocupar artísticamente este espacio que está atravesado por la velocidad y la indiferencia expone la dimensión del control privado del espacio público, la precariedad de las condiciones sociales de los artistas e inmigrantes en la ciudad, además de poner en tela de juicio los modelos y espacios considerados "normales" para la presentación artística musical y el modo de existir de las personas en este lugar. Son actos de reconfiguración de una economía de la relación musical donde las relaciones público-artista son modificadas, la lógica escenario/asistencia es sacada de una relación verticalizada y normalizada, y es llevada a otra más fluida e indeterminada. En estas performances, las instancias de legitimación de esta relación se dan desde el público, renovándose en cada presentación. Y la disputa por la ocupación de este espacio con los poderes económicos que lo controlan y con los demás sujetos que lo ocupan, inciden sobre estas performances, determinando su duración y su organización. En resumen, en el artículo es posible ver externalidades bastante potentes que inciden sobre un acto musical y crean nuevas configuraciones de performances, las que, al mismo tiempo, siguen por los bordes de los límites institucionales de la música. Es el afuera que se hace visible diaria y cotidianamente, creando un mundo del arte desde la marginalidad.

En el texto *¿Cómo rockean ellas?: Discurso de género en la producción musical de las rockeras en espacios underground de Santiago de Chile,* de la autora Valentina Lizama, la escena del rock *underground* (término que se relaciona tanto a una exterioridad respecto a una institucionalidad del mundo de la música como a un cuestionamiento de la cultura hegemónica) es analizada desde la perspectiva de género. Su análisis parte de una incómoda cuestión: ¿de qué maneras prácticas no-institucionales o anti-institucionales o, aún, contraculturales reproducen prácticas hegemónicas de la sociedad perpetuando, por ejemplo, ¿el machismo? A modo de respuesta, la autora propone el

análisis del rock entendiéndolo como el estilo musical que surge junto a un movimiento contracultural y que, por ello, está permeado por los sentidos de la contestación a la institucionalidad. Acto seguido, la autora confronta al rock a su otra cara de la moneda: la dimensión reproductora de prácticas culturales hegemónicas y desiguales como es el machismo y la violencia contra las mujeres. Desde ahí la autora pone en relieve el surgimiento de una escena *underground* en el interior del *underground*, el de las mujeres rockeras, que empiezan a crear sus propios espacios de performances. Enfocado en un análisis de las performances de las artistas (las rockeras), la autora hace un estudio etnográfico de cómo las mujeres rockeras están estableciendo espacios independientes adentro del universo del rock y del mundo de la música de Santiago para crear una nueva práctica contestataria, tanto de la cultura hegemónica que somete y violenta a las mujeres, como al mundo de la música institucionalizada (o no) que reproduce esta hegemonía. Este análisis discute de manera interesante cómo el arte contestatario que niega la institucionalidad o se ubica en un "afuera" del mundo del arte para hacer su crítica termina por reproducir prácticas y discursos de la cultura hegemónica que también son parte de esta institucionalidad que es negada. A partir de eso, empieza un nuevo movimiento de creación de espacios externos, un nuevo movimiento contestatario que se sitúa más al *underground* del *underground*.

Partiendo hacia otro nivel de discusión, es posible observar las relaciones de tensión y crítica que ocurren no desde la búsqueda por el "exterior" de la institucionalidad en el arte, sino que operando desde "adentro". Existen una serie de artistas que han puesto en tela de juicio los discursos y límites de las instituciones a partir de prácticas que quedaron conocidas en el mundo del arte como Crítica Institucional. El autor Tomás Peters, en su texto *Sociología de la crítica en el arte: polémicas e instituciones* hace un análisis de esta práctica artística, partiendo del texto *Free Exchanges,* una serie de conversaciones entre Pierre Bourdieu y el artista Hans Haacke, y también trayendo los escritos de la artista Andrea Fraser para observar dos acciones realizadas en Chile en los años 2000. La práctica de la Crítica Institucional, en su origen relacionada a las prácticas conceptuales, pasó a constituirse como una esfera de acción propia en la medida que se estableció entre los artistas la consciencia de la realización de la potencia crítica, que se pensaba amortiguada desde el propalado "fracaso de las vanguardias", desde adentro de las instituciones. Si el arte tuvo como destino final y fatídico la institucionalidad ya que las vanguardias no lograron el objetivo de destruir la institución-arte, lo que queda no es puramente la adhesión acrítica. Los artistas de la Crítica Institucional ven otro camino: el usar la propia institucionalidad y sus modos de operar como fuente de la crítica, encontrando sus límites, poniendo en evidencia sus fragilidades y operando intersticialmente, desde adentro, realizando una especie de crítica *hacker*. De este modo, Peters hace un importante análisis desde Bourdieu, Haacke y Fraser de la constitución de la práctica de la Crítica Institucional y sus efectos en el campo artístico para, entonces, comprender cómo esta opera en la contemporaneidad en acciones artísticas realizadas en Chile. Para eso, parte del análisis de dos trabajos: "Ideología" de Felipe Rivas y el robo del "Torso de Adèle" de Rodin en 2006 (que fue hecho documental por

Cristóbal Valenzuela en 2017). Mas allá de clasificar a los artistas autores de estos trabajos como participantes de la práctica de la Crítica Institucional, lo que Peters pretende es analizar la dimensión ruptora y desestabilizadora que estos trabajos realizaron al interior de la institucionalidad chilena y que repercutieron de manera amplia en la sociedad. Aquí, la institucionalidad, el adentro, se expuso para el afuera. Sus criterios de legitimación, las definiciones políticas de correcto y ético, los tabúes y límites sociales que se reproducen al interior de las instituciones fueron puestos en tela de juicio, lo que llevó a su discusión amplia al interior de toda la sociedad. La fricción entre la internalidad estética del arte y el diálogo con su externalidad social y política queda acá visible y es profundamente analizada por Peters.

Finalmente, en el texto *La Relación Animismo-Poesía En Julio Cortázar: Una Mirada Desde La Sociología del Conocimiento,* del autor Fernando Sierra, se observa una interesante relación de fricción que se establece entre el pensamiento poético de Cortázar, su constitución estética (podríamos decir, su internalidad) y el pensamiento racional occidental. En este texto, la hegemonía del pensamiento científico y distanciando en la interpretación y experiencia del mundo entra en fricción con la permanencia del animismo o del pensamiento comprometido, como conceptualiza el autor a través de Nobert Elias, en la poesía del Julio Cortázar. Si es cierto que se considera que las sociedades industriales son constituidas en base a la racionalidad, al pensamiento distanciado y racional del mundo, tras la elaboración racional de las categorías y las experiencias, ¿cómo se explica la permanencia del animismo, de la comprensión comprometida con el mundo, emocional y extremadamente subjetiva? La pregunta hecha por la reflexión de Sierra anima un análisis de la poesía de Cortázar, enmarcada por un "sentimiento de lo fantástico", que produce, como principal efecto, la puesta en tela de juicio de la hegemonía de la racionalidad occidental. El mágico, el animismo, la identificación inmediata con el mundo no lograron ser completamente exterminados del mundo. No son típicos solamente de los niños o de los "pueblos salvajes", sino que siguen significando y participando de la experiencia con el mundo de muchos adultos occidentales. La existencia y la persistencia de este modo de experimentar y significar el mundo se revela en la construcción poética de Cortázar que al ponerla en evidencia en su literatura la trae nuevamente a la luz, saca a la subjetividad y la fantasía de la sombra del olvido racionalizante. Establece, por lo tanto, una relación de tensión y fricción con la hegemonía racional exterior a partir de la constitución interna de su obra.

Entre la identidad y la mercantilización: la actividad textil de Socaire desde la perspectiva de sus tejedoras

Between identity and commodification: the textile activity of Socaire from the perspective of their female weavers

KARLA JORDAN[1]

[1] Antropóloga Social, Universidad de Chile. Correo de contacto: karlali.jma@gmail.com

Resumen

El presente escrito expone los principales hallazgos de una investigación cualitativa y etnográfica en donde se visibilizan las representaciones sociales que las tejedoras de Socaire, una comunidad atacameña de práctica textil, elaboran actualmente en relación a esta actividad. Para esto, en primer lugar, se mencionan los principales antecedentes y contexto de investigación, entre los que destaca un breve relato respecto a la historia textil en los Andes, así como la identificación del contexto de modernización, principalmente ligado a la minería y el turismo, en que viven las comunidades atacameñas en la actualidad. Posteriormente, se mencionan los principales rasgos de la actividad textil en la localidad de estudio, para luego exponer las consideraciones conceptuales y de método en que se enmarca la investigación. Luego, se ahonda en los hallazgos de la investigación, al exponer las representaciones textiles actuales de las tejedoras socaireñas a partir de dos grandes categorías. En estos apartados, el análisis permite observar que sus percepciones, significados y valoraciones posicionan esta práctica y conocimiento entre la identidad y la mercantilización, y que ambas categorías no son necesariamente antagónicas, si no que se entretejen, dialogan y en ocasiones, generan mutuamente. Para terminar, dentro de las reflexiones finales se destaca el rol fundamental que poseen las mujeres socaireñas como portadoras de este conocimiento y práctica identitaria en el contexto de modernización vigente.

Palabras Clave: textilería, representaciones, atacameño, identidad, mercantilización

Abstract

This paper exposes the principal ethnographic findings related to social representation about textile works of Atacama group of female weavers of Socaire. The preliminary approach involves a general historical review of textile work of Andes people and the effects of the mining industry and tourism in actual modernizing process. In order to proceed, the main characteristics of textile work are described, in addition to the conceptual approach related to the investigation, and the methodology. Furthermore, the investigating procedure looks deep inside of Socaire female weavers and their representation system based on two main categories: identity and commodification on the meaning of textile work. Both identity and commodification are not necessarily opposed each other; they sometimes intertwine in some aspects. Lastly, it is tried to emphasize the Socaire female weaver role as bringers of knowledge and identity during contemporary modernization process.

Key words: textile work, representation, Atacama people, identity, merchandization

Fecha de recepción: 3 de diciembre de 2017

Fecha de aceptación: 11 de enero de 2018

Hebras Iniciales: El textil andino desde una perspectiva histórica breve

El proceso y acto de unir unos hilos con otros está presente en diversas manifestaciones de la naturaleza. Los nidos de los pájaros, la tela de las arañas, así como las raíces y ramas de diversos árboles, se tejen y entretejen para forman numerosas estructuras y funcionalidades. Así también, la actividad textil constituye una de las más antiguas creaciones culturales de la humanidad: El ser humano, desde tiempos ancestrales e incluso antes de la agricultura, desarrolló esta capacidad buscando cubrir diversas necesidades (Aguilera, 2012).

En los Andes, el entretejer diversas hebras para obtener objetos con variados usos, hunde sus raíces en el período prehispánico. En el Imperio Inca, la textilería constituía un Arte Mayor[2] que impregnaba las principales instituciones y relaciones sociales de sus miembros: ofrenda común en los sacrificios; símbolo de estatus personal; obsequio mortuorio, dote matrimonial o pacto de armisticio, ningún acontecimiento político, militar, social o religioso era completo sin que se ofrecieran tejidos o fueran quemados, intercambiados o sacrificados (Murra, 2002).

Posteriormente, con la Conquista y Colonización de América, no solo se invadieron, usurparon y explotaron económicamente las tierras y recursos de las poblaciones nativas. Sino que, además, junto a la represión, subyugación y genocidio de su población, se alteraron e intentaron destruir todas aquellas expresiones socioculturales propias de las comunidades de los Andes, en el intento de colonización de los imaginarios indígenas. Entre ellas, las figuraciones textiles que poseían imágenes de "ídolos y figuras de demonios" fueron reprimidas y silenciadas (Martínez, 2005).

A pesar de esto, la actividad textil, aunque sin lugar a dudas con importantes modificaciones y desafíos, se mantiene vigente entre diversas comunidades andinas actuales, posicionándose como una práctica y conocimiento que en una dinámica reelaboración, ha subvertido el aparato colonizante hispano durante siglos (Arnold, Yapita y Espejo, 2007).

Particularmente en Chile, si bien con la denominada "Chilenización de Atacama" a fines del siglo XIX e inicios del XX, las prácticas sociales, culturales y económicas de sus poblaciones fueron discriminadas y reprimidas (Mercado, 2007), en la actualidad existen diversas comunidades atacameñas que aún practican el oficio textil.

Atacama textil: Contexto y desafíos actuales

En el territorio chileno, la II región de Antofagasta y específicamente la Comuna de San Pedro de Atacama, se caracteriza principalmente por el desierto de Atacama que le da su nombre, el más árido del mundo, el salar de Atacama y la cordillera andina, lo que produce que este paraje sea uno de los más hostiles e inhóspitos, debido a las extremas y oscilantes temperaturas, la aridez y la altitud.

Por su parte, otra de las principales características de la comuna es su alto grado de complejidad social. Esta posee 5000 habitantes,

[2] Brugnoli, Sinclaire y Hoces de la Guardia (2006) señalan que se ha dicho que el tejido en los Andes era un Arte Mayor, pues impregnaba íntimamente todas sus instituciones sociales, a la vez que formaba parte esencial de su cultura y sistema comunicacional.

de los cuales un 61% es rural y un 75% se declara perteneciente a la etnia atacameña (Censo, 2002) y al mismo tiempo, constituye una población y territorio que se encuentra intervenida por factores y actores externos de gran envergadura. Específicamente, por el progresivo aumento de la gran minería a partir de los años 80' y el explosivo desarrollo turístico que ha acontecido en la comuna a partir de los 90', y que ha llegado a posicionarla como uno de los principales atractivos turísticos a nivel nacional.

Como consecuencia, la población local se encuentra intervenida por diversos factores que les imponen importantes desafíos y transformaciones. En concreto, la industria y extractivismo minero incitan la migración y el empleo como mano de obra en las principales urbes y faenas mineras, activando nuevas lógicas sociales y económicas entre sus habitantes. Mientras que la apertura global que semana a semana importa oleadas de turistas al silencio de Atacama, establece nuevas dinámicas económicas, sociales y culturales para su población. En general, la economía comunal imperante se compone de actores externos que no reconocen ni actúan en concordancia a la realidad y escala local, lo que ocasiona la degradación del entorno, generando fuertes impactos para la población atacameña (Morales, 2006; Gutiérrez, 2010).

Además, con la llegada de la minería y el turismo, no solo llegan personas, nuevos trabajos y el despliegue de infraestructura material, sino que además se establece la introducción de un sinnúmero de ideas, discursos, valoraciones e imaginarios que van desde la sociedad dominante y globalizada hacia las comunidades que habitan este territorio. De su mano, nuevas expectativas de vida se van tejiendo entre sus pobladores, generalmente orientadas según las formas de vida urbana y moderna.

De este modo, en este contexto moderno, mercantil y globalizado, las actividades productivas tradicionales, las prácticas culturales locales y específicamente las tejedoras atacameñas, se ven enfrentadas a un escenario que transforma, impone y exige nuevos ritmos, estrategias y expectativas respecto a la producción artesanal.

Principales rasgos de la actividad textil en Socaire

En este contexto, la Comunidad Atacameña de Socaire se encuentra emplazada en la Puna andina, a 3.600 m.s.n.m y posee una población que bordea los 260 habitantes. Entre sus principales actividades productivas y tradicionales, se encuentran la agricultura en terrazas, principalmente de papas, maíz, quínoa, alfalfa y habas, junto a la ganadería de camélidos y ovinos, y la artesanía. Junto a estas, la minería y recientemente el turismo, forman parte de las principales actividades productivas de la localidad.

Dentro de estas, la actividad textil constituye una de las labores tradicionales de los grupos atacameños y de acuerdo a Moreno (2007), la comunidad de artesanas y artesanos del pueblo de Socaire se erige como una de las más destacadas en la continuidad de la tradición textil en la zona. Al ser un pueblo de altura y la ganadería una de sus actividades principales, el trabajo de la lana, su hilado y tejido, constituye una práctica derivada directamente del pastoreo.

En la actualidad, esta actividad es realizada principalmente por el segmento femenino de la población, específicamente por mujeres adultas y entre ellas, principalmente por mujeres de la tercera edad. Su práctica se realiza de manera cotidiana, generalmente como complemento de otras actividades productivas y/o domésticas.

Por otra parte, la cadena operativa de las tejedoras socaireñas se compone de diversas etapas que en conjunto permiten la elaboración de un tejido. Generalmente, estas etapas son realizadas de manera manual por las tejedoras, por lo que el nivel de expertiz que requiere su ejecución implica una habilidad desarrollada en alto grado. A grandes rasgos, las principales etapas que componen el proceso productivo de las tejedoras son:

1. Obtención de la lana (compra o esquila)
2. Limpieza (también lo llaman "desmotar" o "componer") [3]
3. Hilado
4. Torcido
5. Teñido (opcional)
6. Tejido (con espinas de cactus o a telar)

Pero, ¿cómo perciben las tejedoras su actividad? ¿Qué valor y significado le atribuyen actualmente a esta práctica y conocimiento?

La actividad textil desde la perspectiva de sus actores: consideraciones conceptuales y de método

Los resultados que presentamos en este artículo se basan en un trabajo empírico realizado en la comunidad atacameña de Socaire, ubicada en la puna a 90 km. al sureste de San Pedro de Atacama, entre los años 2015 y 2017, en el marco de una investigación para optar al título de Antropóloga Social. Este estudio constituyó un esfuerzo de investigación cualitativa, con enfoque etnográfico, en base a las técnicas de observación participante y entrevistas semi estructuradas para la producción de información. Específicamente, este estudio se enfocó en la perspectiva contemporánea de las tejedoras de la localidad respecto a la actividad textil. La muestra constó de 11 tejedoras/es[4], lo que se complementó con la entrevista a uno de los actuales miembros de la comunidad y a diversos comuneros/as. Como técnica de análisis de la información, se utilizó el análisis de contenido para las entrevistas y las respectivas grabaciones de audios realizadas, así como para las fotografías y el diario de campo utilizado como técnicas complementarias de registro. Esta investigación se ajustó al Código de Ética estipulado por el Colegio de Antropólogos/as de Chile.

Por su parte, el marco teórico que sustenta esta investigación considera en primer lugar el concepto de las Representaciones Sociales. Este concepto, refiere a grandes rasgos a un marco interpretativo y explicativo de la realidad social en el que los elementos del mundo "exterior" son apropiados, valorados y clasificados por los sujetos. En este sentido y como establece Jodelet (1986), la representación social siempre significa algo para alguien y constituye un sistema de referencia, imágenes que condensan un conjunto de significados respecto a los diversos elementos y acontecimientos de la vida. Por lo mismo, su

[3] Si se van a realizar cierto tipo de tejidos como sogas y trenzas, posterior a la limpieza la lana se *misme*.

[4] En adelante, se utilizará la denominación genérica "las tejedoras", debido a que el grueso de las entrevistadas pertenecen al segmento femenino de la población. Esta cualidad es representativa de lo que ocurre actualmente en la comunidad, donde el oficio textil se practica principalmente por las mujeres.

estudio no solo nos permite aproximarnos a la "visión de mundo" que tienen los sujetos o colectivos, necesariamente vinculado al contexto en que éstos están insertos, sino que también nos acercan a conocer los principios orientadores de sus prácticas (Araya, 2002).

En segundo lugar, otra de las aristas teóricas de este trabajo lo constituye la técnica entendida como habilidad, inherente de lo social e inseparable de la experiencia de sujetos específicos. La habilidad es a la vez conocimiento práctico y práctica cognoscitiva que conjuga la manipulación de la materia prima, mediado por el uso de determinadas herramientas, con el sentimiento y la creatividad de sujetos habilidosos. De ahí que la persona forma parte fundamental y central en el ejercicio de una determinada actividad técnica, como es el acto de tejer, en el que el conocimiento constituye una experiencia vivencial de la tejedora, inseparable de la relación que se establece con su entorno (Ingold, 1990; Aguilera, 2012). Asimismo, toda artesanía se funda en una habilidad desarrollada en alto grado, y su aprendizaje requiere la relación constante entre el conocimiento tácito, la práctica, la expresión y el conocimiento reflexivo. Sin embargo, la habilidad técnica del artesano ha sido degradada en diversos momentos de la historia occidental, principalmente por las imposiciones y competencia del mundo moderno industrial, en el que la aparición de la máquina a gran escala y específicamente la búsqueda capitalista de una mayor producción y una mayor rentabilidad, ha ido amenazado poco a poco el status y proceso productivo propio del artesano, ligado a la exploración y el diálogo (Sennet, 2009).

Por último, este estudio considera el textil como "*un conjunto de hilos entrelazados estratégicamente en una combinación que como resultado da un objeto con múltiples fines*" (Gutiérrez del Ángel, 2012, p.22), el que expresa y transmite información sociocultural mediante un conjunto de elementos. En los Andes, los tejidos constituyen un objeto activo, un lenguaje social que dialoga con diversas instancias y dimensiones de la vida de las comunidades de práctica textil, de modo que poseen determinados significados culturales dentro de un grupo social específico. Así, más allá de su función práctica/ utilitaria y a diferencia de la percepción sociocultural que le otorga Occidente, situándolo meramente como un objeto pasivo, un artefacto ornamental y/o práctico o bien como un objeto museológico o souvenir, los textiles andinos se erigen como soportes, textos históricos y objetos culturales que expresan y activan diversos actos comunicativos en sus fibras, así como en las instancias y relaciones sociales que se activan a partir de su elaboración, aprendizaje y comercialización (Cereceda, 1990; Hoces de la Guardia y Brugnoli, 2006).

Visibilizando las representaciones textiles actuales

A continuación, se exponen los hallazgos investigativos que permiten visibilizar la perspectiva contemporánea de las tejedoras socaireñas respecto a su actividad. Específicamente, las diversas representaciones se exponen de acuerdo a dos grandes categorías. La primera, comprende todas aquellas "representaciones identitarias", mientras que la segunda refiere a la representación de la actividad textil como una "fuente laboral y mercancía". A *grosso modo* es posible sostener que las representaciones sociales de las tejedoras

respecto a esta actividad, se mueven entre la identidad y la mercantilización.

Como veremos, cada una de estas categorías se compone a su vez de diversas cualidades y dimensiones, y la delimitación entre ambas, responde más bien a fines expositivos que a una delimitación real. En general, la actividad textil constituye para las tejedoras un mosaico de diversas representaciones que se entretejen, complementan, construyen, dialogan y generan mutuamente.

Representaciones identitarias

La actividad textil representa para las tejedoras de Socaire una actividad cargada de recuerdos, memorias, valoraciones e imágenes, que en su análisis revela el fuerte componente identitario que condensa esta actividad. La forma en que las mismas la interpretan, clasifican y perciben, se construye a partir de sus experiencias concretas, el contexto y grupo cultural específico en que han sido y son socializadas y en base a las diversas prácticas antiguas y presentes que realizan en torno a esta labor.

Así, en primer lugar, la actividad textil constituye un elemento del mundo social que las tejedoras del pueblo asocian y posicionan necesaria e intrínsecamente como un elemento fundamental que les permite entender, leer y representar a Socaire como un grupo social específico. En general, las tejedoras representan a Socaire como una comunidad de familias tejedoras, donde la práctica y conocimiento textil se percibe como un elemento común y compartido por los miembros del pueblo. Asimismo, esta actividad se entreteje en la memoria de las tejedoras con su propia niñez, la familia y el campo, por lo que constituye una actividad plasmada de emotividad. Además, esta actividad representa la herencia de los antepasados de la comunidad, que ha llegado a ellas generación tras generación y que, por lo mismo, forma parte del sustento de la identidad de Socaire como grupo social.

Sin embargo, las tejedoras de Socaire también reconocen que, en la actualidad, las transformaciones sociales y económicas que han ocurrido en la comuna y la localidad, específicamente a partir del arribo de la gran minería al territorio y la llegada del turismo a la comunidad aproximadamente a partir del año 2000, han producido diversos cambios y desafíos en sus actividades tradicionales en general y en su actividad textil en particular.

En concreto, actualmente la actividad textil constituye una labor realizada por un segmento muy acotado de la población, específicamente por algunas mujeres adultas y ancianas de la comunidad, mientras que el grueso de la juventud y la mayor parte de los varones socaireños se encuentran alejados de este tipo de práctica, principalmente por su empleabilidad en trabajos asalariados de otro tipo, entre los que se distingue el empleo vinculado al área minera, pero también de construcción y servicios. Situación que ha provocado que las tejedoras -y entre ellas, principalmente las más ancianas- perciban cierta fragilidad respecto a la continuidad de esta práctica y conocimiento entre las generaciones jóvenes de la localidad.

Como consecuencia, las tejedoras de Socaire actualmente representan la actividad textil como una actividad propia y característica de la localidad, que se mueve en un entorno desafiante que en ocasiones tensiona su continuidad. Lo que a la vez pone en duda, uno de los elementos tangibles a partir de los cuales las tejedoras

generan una lectura simbólica de su propia identidad.

En segundo lugar, la actividad textil representa para las tejedoras una labor a partir de la cual generan una diferenciación social entre su grupo de pertenencia y otros colectivos. Para las tejedoras, los tejidos locales forman parte de lo que se considera "nuestro", "de acá" y en relación a ellos se evoca y activa un fuerte sentido de pertenencia con el que se sienten identificadas. A diferencia de esto, los tejidos industriales importados desde países vecinos, son catalogados como "diferentes", pertenecientes a otra esfera social. En este sentido, las tejedoras distinguen los tejidos locales a partir del proceso de producción artesanal que realizan, al que atribuyen una valoración positiva y que perciben como de una calidad superior en comparación a la producción textil de fábrica que inunda los mercados turísticos de la comuna.

Asimismo, las tejedoras de Socaire incluyen dentro de esta categoría de "lo propio" todos los tejidos elaborados por las comunidades locales, a través de un proceso productivo artesanal. De modo que al menos en esta dimensión de lo social, la identificación y sentido de pertenencia se extiende más allá de su propia comunidad y los vincula a las diversas comunidades atacameñas.

A diferencia de esto, los trabajos asalariados de las empresas mineras y de servicios que hace más de dos décadas se han ido implementado en el territorio, se perciben como oportunidades laborales y económicas que, si bien se asocian a una expectativa de vida de calidad superior, son vistas también como labores "ajenas", que distancian a los habitantes del pueblo de aquellas prácticas y conocimientos que forman parte de su identidad.

Como resultado, las tejedoras resuelven parte de la incertidumbre respecto al futuro de esta actividad y con ello, la inquietud que se devela en relación a la identidad de su propia comunidad, compartiendo el conocimiento que poseen entre los habitantes interesados. De ahí, que la continuidad y específicamente la puesta en práctica del saber textil, se interpreta también como un capital identitario, un mecanismo que permite la continuidad y preservación de este sustrato que les da vida como grupo sociocultural.

En tercer lugar, la actividad textil representa también una labor a partir de la cual las tejedoras de Socaire se relacionan con diversos grupos y sujetos sociales. Estas relaciones, si bien parecieran en un momento limitarse a la mera transacción económica, develan diversos lazos sociales, políticos y culturales entre los grupos que lo conforman y su cualidad varía desde relaciones de subordinación y dominio al interior de la etnia atacameña, hasta relaciones de revitalización económica y contactos culturales a distancia. En este sentido, los tejidos constituyen actos comunicativos y la actividad textil un puente que pone en vínculo a grupos sociales diferenciados. Un ejemplo de esto es que los tejidos, junto a las cocinerías, constituyen uno de los espacios de encuentro por excelencia entre sujetos locales y los turistas que llegan a la localidad.

Representación mercantil

Por último, la actividad textil también representa para las tejedoras de Socaire una fuente laboral que les brinda ganancias económicas que les permiten vivir. De hecho, el percibir y valorar esta actividad en su dimensión laboral y mercantil,



Figura 1. Tejedora de Socaire hilando lana de manera manual con ayuda de un huso o "puska". Fotografía. Autoría propia, 2015.

constituye la representación más visible y explícita en los discursos y prácticas de las tejedoras.

Así, de la antigua elaboración de tejidos destinados principalmente para uso familiar, para transacciones o uso ritual, los tejidos que hoy se elaboran descansan principalmente en vitrinas y estantes destinados a la venta comercial. La llegada de turistas a la zona hace más de dos décadas, producto del atractivo turístico que ejercen las aledañas "Lagunas altiplánicas" pertenecientes a la Reserva Nacional Los Flamencos, constituye uno de los escenarios de comercio más beneficiosos dentro del historial económico de las tejedoras socaireñas.

A partir de entonces, los tejidos se venden a precios más elevados, acorde al largo proceso y tiempo de trabajo humano invertido en su producción. De acuerdo al relato de las tejedoras, este aumento en la rentabilidad de los tejidos ha producido a su vez, la revitalización de esta actividad al interior de la comunidad.

Como consecuencia, las tejedoras han ido percibiendo la actividad textil, progresivamente, como una labor más rentable. Y en paralelo, también han empezado a asignar un mayor valor y aprecio a esta práctica y conocimiento.

Aun así, las tejedoras también representan esta actividad como una labor que en ocasiones se mueve en un escenario desventajoso. En concreto, los objetos textiles en su cualidad mercantil se perciben como un elemento que, aunque permite el ingreso monetario, en general produce escasas ganancias. Situación que las tejedoras explican, por un lado, debido a la competencia que provoca la venta de tejidos industriales importados a menores precios en los puestos artesanales de Toconao y San Pedro de Atacama. Y por otro, al insuficiente reconocimiento que los compradores le otorgan al arduo proceso productivo que da origen a los tejidos de Socaire, lo que se refleja en la constante comparación y quejas que los compradores establecen respecto a la diferencia de precios entre los tejidos importados y los tejidos de producción local, homologando el valor de uso de los objetos, en desmedro del proceso productivo subyacente en la manufactura artesanal local. Sumado a esto, la percepción generalizada de lo textil como una actividad laboral que otorga un ingreso insuficiente, se refuerza a partir de la comparación respecto a las ventajas económicas que ofrecen diversos trabajos asalariados fuera de la localidad, principalmente asociados al área minera.

No obstante, las tejedoras le asignan una valoración positiva al largo proceso productivo artesanal que implican sus productos. Este reconocimiento y valoración, las ha llevado a proponer, de manera incipiente, diversas ideas, como por ejemplo la muestra de las etapas que componen el proceso productivo textil al turismo visitante, como estrategia que apunta a visibilizar la cadena operativa de sus tejidos y con ello, poder sacar un mayor provecho comercial a sus productos.

Por otra parte, la gradual representación de sus tejidos como productos que tienen un valor adicional por ser manufactura étnica, ha ido cobrando fuerza entre las tejedoras de Socaire, quienes han ido percibiendo el valor de distinción así como de particularidad que no solo ellas mismas le otorgan a sus tejidos, sino también sujetos ajenos a la comunidad. Actualmente, gran parte de los tejidos que encontramos en los puestos artesanales de Socaire se ofrecen como "Tejidos atacameños", mercancías que no solo se

destacan por el valor de uso que poseen, sino también como objetos portadores de una identidad étnica específica. Situación, que nos habla no solo respecto a una particular estrategia de comercio, sino también respecto a la apropiación que las propias tejedoras han ido realizando respecto a esta categoría de la "diferencia", históricamente marginal y subalterna.

Reflexiones finales

La actividad textil en la comunidad atacameña de Socaire es heredera de una vasta tradición textil que hunde sus raíces en el período prehispánico. En la comunidad, el tejido se nos devela como un objeto material y sociocultural que implica y activa diversas etapas y dinámicas sociales en su elaboración, aprendizaje y comercialización. Al mismo tiempo, constituye el fruto de la experiencia y manipulación creativa de sus productoras: La actividad textil conjuga un proceso técnico y creativo que permite dar forma a la materia, a la vez que se relaciona íntimamente con una vivencia- experiencia que las tejedoras van haciendo del mundo.

Como consecuencia, las tejedoras atacameñas de Socaire generan una lectura de esta actividad muy específica: para ellas, esta práctica y conocimiento constituye su fuente laboral, los tejidos una mercancía que circula en el mercado, al mismo tiempo que constituye una actividad que evoca y gatilla un fuerte sentido identitario. A partir de la actividad textil, las tejedoras generan una imagen específica del colectivo de pertenencia, al que otorgan ciertos elementos y características con los que vinculan a los miembros de la comunidad, como parte de un grupo social particular.

En este sentido, identidad y mercantilización se conjugan en las percepciones y valoraciones de las actuales tejedoras respecto a su actividad y en realidad, ambas coexisten y en ocasiones se complementan y refuerzan mutuamente. Asimismo, el contexto de modernización se percibe como generador de diversos escenarios que por momentos resultan desventajosos para el comercio y la continuidad de la práctica textil al interior de la localidad, y en ocasiones, estimulan nuevos espacios comerciales para la producción textil local.

Por último, es necesario destacar que las tejedoras de Socaire constituyen en sí un grupo social que, a pesar de ser reducido en comparación a antaño, en sus diversas cualidades forma parte de los grupos marginales y oprimidos dentro de la estructura social: son mujeres, indígenas, rurales y artesanas. Categorías que, si bien resultan marginales dentro del mundo social hegemónico de lo masculino, urbano, moderno y occidental, dan cuenta en el presente caso de un grupo humano, que con su práctica y conocimiento no solo contribuyen al sustento económico de sus familias, sino además dan vida a la identidad de Socaire como grupo social particular. De este modo, al menos en esta arista de la vida social, la conservación y resguardo de este elemento identitario está en manos de las mujeres.

Bibliografía

Aguilera, S. (2012). Tejiendo conocimiento y recreando el mundo. Un análisis comparativo de los textiles tarahumaras. En Gutiérrez del Ángel, A. (Ed), *Hilando al norte. Nudos, redes, vestidos, textiles* (pp. 47 – 88). México D.F., México: Ediciones y gráficos Eón

Araya, S. (2002). *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión. Cuadernos de Ciencias Sociales N°127*. San José, Costa Rica: FLACSO.

Arnold, D., Yapita, J. y Espejo, E. (2007). *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz, Bolivia: Plural e ILCA

Brugnoli, P., Sinclaire, C. y Hoces de la Guardia, S. (2006). El arte del tejido en los Andes precolombinos. En *Awakhuni, tejiendo la historia andina*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte precolombino.

Cereceda, V. (1990). A partir de los colores de un pájaro. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, 4*, pp. 57-104.

Gutiérrez, B. (2010). *Diagnóstico socioeconómico y territorial de San Pedro de Atacama. Universidad Politécnica de Cataluña*. Recuperado de https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/12386/Report4_BlancaGuti%20%C3%A9rrez.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Gutiérrez del Ángel, A. (Ed). (2012). *Hilando al Norte: Nudos, redes, vestidos y textiles*. México D.F, México: Ediciones y gráficos Eón.

Hoces de la Guardia, S. y Brugnoli, P. (2006). *Manual de técnicas textiles andinas. Terminaciones*. Santiago, Chile.

INE. (2003). *Censo 2002. Síntesis de resultados*. Santiago, Chile: Empresa Periodística La Nación S.A.

Ingold, T. (1990). Society, Nature and the concepto of technology. En *Archaeological Review from Cambridge 9* (1), pp. 5- 17.

Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En S. Moscovici (Comp.), *Psicología Social II* (pp. 469- 494). Barcelona, España: Editorial Paidós.

Martínez, J. (2005). Imágenes y soportes andinos coloniales. Notas preliminares. *Revista Chilena de Antropología Visual* (5), pp. 113 – 132

Mercado, J. (2007). Los inicios de la chilenización en Atacama: Una aproximación a las discursividades sobre el "indio atacameño" durante la posguerra del Pacífico (1885- 1910). *Revista de Cooperación Descentralizada, Internacionalización de las Regiones y Paradiplomacia*

Morales, H. (2006). Turismo comunitario: Una nueva alternativa de desarrollo indígena. En *Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 1 (2), pp. 249-264.

Moreno, V. (2007). Tintes vegetales de Atacama. Una experiencia de teñido con plantas tintóreas en el pueblo atacameño de Socaire. En *Actas XXI Reunión anual, Comité Nacional de Conservación Textil*. Talca, Chile

Murra, J. (2002). El mundo andino. Población, medio ambiente y economía. Lima, Perú: IEP Editores; Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Sennet, R. (2009). *El artesano*. Barcelona, España: Anagrama.

Revista A Contrahílo N°1(2018): 20-37

El escenario en el no-lugar: la experiencia de los músicos callejeros en el transporte público de Santiago

The stage in the non-place: the experience of street musicians in the public transportation in Santiago

LEONARDO JARA[1]

HERNÁN MUÑOZ[2]

[1] Sociólogo, Universidad Alberto Hurtado. Estudiante del Magister en Sociología en la Universidad Alberto Hurtado. Correo de contacto: jaramonsalve@gmail.com.

[2] Sociólogo, Universidad Central. Estudiante del Magister en Sociología en la Universidad Alberto Hurtado. Correo de contacto jaramonsalve@gmail.com

Resumen

Esta investigación busca comprender de qué manera los músicos callejeros construyen un espacio artístico/ laboral en el transporte público en Santiago de Chile. La presencia de artistas callejeros en alguno de ellos es un fenómeno emergente. Metro, por su parte, ha desarrollado estrategias orientadas a normalizar la situación sin demasiado éxito. Esta investigación se desarrolló a través de una etnografía que se centró en la manera en que los artistas desarrollan su performance, recorriendo diferentes líneas de Metro así como algunos recorridos de buses. Desde el concepto de no-lugar desarrollado por Marc Augé, identificamos las particularidades del transporte público como espacio laboral. Al respecto, encontramos como resultados que algunas estaciones operan cual camarín para los artistas, son lugares de acceso y descanso. Además, existe un entendimiento de la economía del tiempo dentro de la performance artística. También hay un público cautivo que propicia el éxito del espectáculo artístico en términos de una retribución económica. El último hallazgo, en esta línea, es el sentido de comunidad al interior del transporte público de quienes lo habitan permanentemente, no sólo músicos sino también vendedores ambulantes y trabajadores de Metro. El artículo describe al transporte público como un escenario donde los artistas construyen un espacio laboral. Aquí se proponen las particularidades de un escenario construido que trae elementos desde afuera y que aprovecha otros ya existentes.

Palabras clave: músicos callejeros, transporte público, no-lugar, escenario, performance artística

Abstract

This research aims to comprehend in what way the street musicians creates an artistic/working place in the public transportation in Santiago, Chile. The presence of streets artists in some of them is an emergent phenomenon. Metro -as it's named the subway in Santiago-, has developed strategies in order to regularize this situation without much success. The research was conducted using an ethnographic approach which focused on the way these artists developed their performance while moving through the different Metro lines and also some bus routes. From the concept of non-place developed by Marc Augé, we identify the peculiarities of public transportation as a working space. About that, as results, we found that some Metro stations work as a dressing room for the artists, but also as entry places and resting places. Besides, there is an understanding of an economy of time in the artistic performance itself. Also, there is a captive audience which favors the success of the performance in relation to a economical retribution. Some last finding, it's related to the sense of community in the permanent inhabitants of the public transportation, not only the musicians but also in the street vendors and Metro workers. This article describes the public transportation as a setting where the artists create a working space. Here, we propose to review the peculiarities of that setting which is created with elements brought in by the artists and others that already exists in it.

Key words: Street musicians, public transport, non-place, stage, artistic performance.

Fecha de recepción: 3 de diciembre de 2017
Fecha de aceptación: 11 de enero de 2018

Introducción

El presente artículo aborda la experiencia de los músicos callejeros en el transporte público de Santiago como una tensión entre las posibilidades emergentes que ofrecen las ciudades sobremodernas y la materialización de ellas como espacios artísticos y laborales. En este sentido, nos preguntamos ¿de qué manera los músicos callejeros construyen un espacio artístico/laboral en el transporte público de Santiago de Chile?

Y es que el oficio del músico callejero ha estado presente en gran parte de la historia de las ciudades modernas. Allí, el músico tendió a buscar a su audiencia en los espacios públicos como una forma de mantener su actividad en tanto arte y trabajo, en plazas, cafés y restaurantes. Sin embargo, la modernización de las ciudades ha tendido a resquebrajar los espacios públicos teniendo los músicos que incorporar nuevas estrategias y tácticas para desempeñarse artística y laboralmente. Así, la exacerbación del carácter móvil, fragmentado y anónimo de la ciudad ha llevado a que emerjan nuevas relaciones entre los músicos y la ciudad-audiencia, sin con ello eliminar las viejas formas, pero haciendo caldo de cultivo a nuevas formas de resignificación de los espacios potenciales donde pueda desplegarse el oficio de los músicos callejeros. De tal modo, nos interesó el fenómeno cada vez más creciente de los músicos callejeros en el transporte público, al ser un espacio caracterizado por la aceleración y la indiferencia al entorno, reluciendo los plexos cada vez más dificultosos- y por ello nuestro interés- para la estructuración de espacios colectivos en escenarios que tienden a la hiperindividualización.

Para dar cuenta de ello, metodológicamente nos abocamos a realizar una etnografía principalmente en las instalaciones del Metro de Santiago, además de algunos recorridos de los buses del Transantiago. Consistió en observaciones no participantes, a partir de las cuales se construyeron inductivamente las categorías que nos permitieron dar cuenta de las maneras en que los músicos callejeros construyen su espacio laboral y artístico.

Así, el texto está organizado en primer lugar de una contextualización del oficio del músico callejero en Chile y de una presentación de investigaciones realizadas en otras ciudades del mundo, a fin de dar cuenta de los antecedentes que se manejan sobre nuestra problemática. En segundo lugar, se articulan los conceptos que problematizan la relación del músico callejero como el de industria cultural, no-lugar, mundos del arte y la condición blasée. En tercer lugar, damos a conocer el abordaje metodológico de nuestra investigación, y se detallan las decisiones que se tomaron en el trabajo etnográfico. En cuarto lugar, damos a conocer nuestros resultados en cuanto a la descripción del transporte público como escenario y al oficio del músico en el no-lugar. Por último, concluimos que el artista para desarrollar su espectáculo necesita comprender las características particulares de un no-lugar en tanto escenario, lo que determinará si la curatoría es permisiva o no con su propuesta, haciendo más o menos probable que se realice en el tiempo en dichos espacios.

Antecedentes

El oficio del músico callejero: entre el control y el desborde

De la historia de los músicos callejeros en Chile poco se sabe aun cuando su presencia ha estado marcada con la propia vida urbana. Probablemente la imagen icónica más tradicional de esta actividad -volcada en oficio- sea la del organillero, introducido desde Europa en el siglo XIX, y el chinchinero, surgido en Valparaíso a principios del siglo XX. Estos personajes han sido propios de una cultura popular, que desde los años 30´, fueron enclaves para el desarrollo conjunto de otros oficios como el de fotógrafo, suplementero y farolero[3]; algunos extintos, otros en resistencias, transformados y/o consagrados.

La introducción de otras formaciones musicales en las calles de Chile también es materia desconocida, pero puede suponerse que ha estado vinculado con el desarrollo y masificación de algunos instrumentos como la guitarra clásica, el charango, el acordeón, instrumentos de viento andinos y occidentales, entre otros, como también de los más recientes avances en equipamiento sonoro, desde micrófonos, amplificadores, reproductores de pistas y de la música electrónica en general. Actualmente, por la ciudad de Santiago, se pueden encontrar desde instrumentos clásicos hasta los soportes digitales más variados que dan cuenta de una heterogeneidad creciente en los soportes musicales a los que los artistas echan mano.

Pero no sólo en la innovación de soportes se ha desarrollado el oficio de la música callejera; también ha logrado instalarse en nuevos espacios ofrecidos por la urbanización de las ciudades. Espacios típicos han sido la plaza pública, los bares, cafés, los restaurantes, y más actualmente los sistemas de transporte público. De esta forma, la música callejera ha acompañado nuestro habitar en la urbe, nuestro tránsito por ella, como un paisaje que ambienta nuestra relación con la ciudad, debajo del escenario a la altura de nuestros pies con el cemento.

Relacionado a lo anterior, durante la última década los músicos callejeros se han volcado hacia el transporte público, viéndose cada vez más en las instalaciones del Metro de Santiago como de los buses del Transantiago. En el 2016 operaban alrededor de 1.200 artistas sólo en los trenes del Metro, según lo estimó el presidente del sindicato de Cantores Urbanos (SICUCH)[4], cifra que estaría en aumento según las propias autoridades del Metro[5].

Por ello, la relación de los músicos callejeros con los administradores de los espacios públicos no ha dejado de tener tensiones referidas a la regulación de su ejercicio, tanto en su cantidad como en su cualidad. Intentos de ello fue la ordenanza impulsada por la Municipalidad de Santiago el 2014 en Plaza de Armas, y la más reciente iniciativa del 2016, "Música a un Metro" impulsada por Metro S.A. en colaboración con Estudios Universal y el canal

[3] Consultado en http://www.chinchineros.cl/el-chinchinero el 8-08-2017.

[4] Consultado en http://www.chvnoticias.cl/nacional/metro-lanzo-iniciativa-para-regular-a-musicos-en-estaciones/2016-05-16/161447.html

[5]http://www.plataformaurbana.cl/archive/2016/09/14/mas-de-mil-musicos-invaden-los-trenes-del-metro-y-plan-de-control-no-muestra-resultados/ el 8-08-2017

de Televisión Mega[6]. Esta última, otorgó 60 permisos para tocar en espacios definidos por la empresa pública durante un año, a partir de un concurso televisado y con el premio de "profesionalizar" la carrera mediante la grabación de un disco, además de desincentivar el uso del metro para el ejercicio del arte callejero. Dentro de los criterios de selección, se solicitó un registro de 12 temas, de los que 10 debían ser canciones versionadas y 2 de autoría propia, prescindiendo de temáticas políticas o activistas. Llevada a cabo, la iniciativa no logró sus objetivos como plan de control y los músicos callejeros han continuado posicionándose en los interiores del Metro.

Este desborde del fenómeno de los músicos callejeros en el transporte público, que escapa de los esfuerzos por su control, se desarrolla en un movimiento temporal más amplio asociado con el desplazamiento de la sociedad, que transcurre desde la plaza pública hacia el transporte interconectado. Esto no quiere decir que las plazas públicas hayan sido abandonadas por los músicos, más bien, estos espacios coexisten con el transporte urbano, que ahora asumen un mayor protagonismo al que otrora tuviesen las plazas públicas para las personas. En sus puntos de condensación, se hará fructífera la práctica del oficio del músico callejero, que no se limita a una dimensión exclusivamente económica, sino que a una heterogeneidad de formas de manifestación artística como lo permita su habituación en ese nuevo espacio.

[6] Véase www.musicaaunmetro.cl

Algunas investigaciones sobre los músicos callejeros en el mundo

Dentro de los estudios que se han realizado sobre artistas callejeros es necesario mencionar que cada contexto describe sus propias características particulares, ya sea la presencia de inmigrantes dentro de los mismos, el tipo de asociatividad que se establece entre los músicos o la relación que establecen con la autoridad. Sin embargo, existe relativo consenso respecto a algunas situaciones que se repiten en las realidades de diversos países, siendo los ejes de investigación más recurrentes la relación de los artistas con el espacio, con las audiencias, con su propia performance y con la autoridad.

La primera distinción que se debe establecer es cuando nos referimos a la relación que los músicos entablan con los espacios que utilizan. En este sentido, es necesario mencionar que existen diferencias entre usar el espacio de la superficie y el espacio subterráneo o móvil. En el primer grupo, encontramos plazas, parques, paseos y calles, y aquí hay una interacción con quienes también habitan el lugar de trabajo de los músicos, ya sea residentes de las cercanías o comerciantes. En este sentido, se crea cierta tensión pues todos los actores involucrados reclaman algún tipo de apropiación del espacio y, por tanto, demandan también un determinado uso (Silva e Sousa, 2011). En el otro caso, en donde el artista utiliza principalmente un lugar de tránsito como el transporte público, dicho problema no se registra pues los usuarios no establecen con el lugar un grado de apropiación como el que se hace en el primer caso.

En segundo lugar, una característica que está dentro de las observaciones presente en la

bibliografía sobre los músicos callejeros (Silva e Sousa, 2011; Tanenbaum, 1995) es la relación tensionada con la autoridad. Justamente por esa irrupción que establecen con el espacio que utilizan, es que han generado una relación marcada por cierto grado de oposición. Sin embargo, este antagonismo no responde a que sean considerados una amenaza, sino a que más bien es la sensación de peligro que generan lo que realmente le importa a las autoridades, y por tanto es eso lo que pretenden controlar (McMahan, 1995).

Dentro de las motivaciones para querer trabajar como músico callejero, encontramos que esta responde a contextos de bajo crecimiento económico, en donde la opción aparece como una alternativa laboral (Silva e Sousa, 2011). Esto se cruza con la propia precariedad de las actividades creativas(Dörre, 2009) y también con la condición de vulnerabilidad a la que muchos músicos están sometidos por su condición de inmigrantes (McMahan, 1995). Sin embargo hay una satisfacción en la performance artística que sin duda debe ser considerada a la hora de hablar de las motivaciones (McMahan, 1995).

Finalmente, existen dos elementos que son transversales dentro de las conclusiones que los estudios realizados arrojan. La primera de ellas es que en todos los casos, se establece una homologación del músico con la antigua figura medieval del juglar (McMahan, 1995; Silva e Sousa, 2011; Tanenbaum, 1995), como un sujeto errante cuya mayor virtud es su capacidad de caer en gracia con la audiencia y a partir de ahí obtener una retribución económica. En este sentido, la figura del juglar también responde a la precariedad a la que están sujetos: no hay contratos, no hay garantías, todo depende de ellos.

Otro elemento común, que en cierta medida está vinculado a lo anterior, es la libertad con que cuentan los artistas a la hora de escoger qué espectáculo van a realizar. La calle es un lugar de experimentación, en donde incluso se puede usar el entorno para ofrecer determinada propuesta artística (Silva e Sousa, 2011), por otra parte encontramos una variedad de estilos que confluyen en el metro debido al origen de los artistas que ahí conviven, esto relacionado principalmente con el país de procedencia de los músicos (McMahan, 1995).

Finalmente es necesario mencionar que la aproximación metodológica más utilizada para estudiar este fenómeno es la etnografía. En este sentido, la investigación se basa fuertemente en la observación de los músicos en su contexto y en las relaciones que establecen. Este es el método central, el que a su vez se complementa en algunos casos con fotografías y en otros con entrevistas que permiten esclarecer algunas dimensiones específicas de las investigaciones.

Esta breve revisión da cuenta de cuestiones como la relación con la autoridad o la relación con el público. Es interesante considerar este contexto y hacerse la pregunta por las particularidades del caso chileno, justamente por ser un fenómeno relativamente emergente en donde es pertinente cuestionar la relación con el público, con la autoridad, con la propuesta artística y con el espacio.

El no-lugar como alternativa para el músico callejero

Nuestra revisión bibliográfica se centra en los conceptos que nos parecen relevantes problematizar para poder aproximarnos a nuestro trabajo etnográfico. El primero de ellos es el concepto de Industria cultural, según el cual podremos aproximarnos a la idea de escenario. El segundo es el concepto de no-lugar como aquel espacio en donde se desarrolla la actividad artística de los músicos del transporte público.

La primera aparición del concepto de Industria cultural ocurre en 1947 de la mano del trabajo de Theodor Adorno y la Escuela de Frankfurt y como una consecuencia del concepto de razón instrumental (Adorno & Horkheimer, 1988). Adorno describe a la Industria cultural como "el sistema de producción industrial de artefactos estéticos idénticos en su estructura y en su sentido, hechos en y para ser circulados en los medios masivos de comunicación y para ser dirigidos al consumo masivo de un público construido por la propia industria" (Silva Rodríguez, 2013, p.178). De esta manera se describe la intromisión de una lógica industrial en el arte, lo que traería consigo un tipo de pensamiento, una razón que incorpora procesos y cálculos que hasta ese momento le eran ajenos al mundo del arte.

Se hace necesario matizar el concepto y traerlo a nuestros días, declarando en primer lugar que así como coacciona también posibilita y que son esos mismos procesos y recursos modernos los que permiten que el arte se desarrolle en una dirección que de otra manera no sería posible (Leyshon, Weeb, French, Thrift, & Crewe, 2005). No obstante lo anterior, el alcance de la industria es hegemónico en nuestros días, y el arte pareciera ser casi completamente reproducido en los espacios que la industria ofrece. Así, en el caso de la música, ésta acontece en ciertos lugares que permiten que la obra se entienda, desde un nivel simbólico y también desde uno material. Los escenarios que la Industria cultural ofrece consagran el espacio al espectáculo artístico, condicionan al público a guardar silencio cuando la música suena, a aplaudir cuando la música no suena. En fin, describen una interacción particular. Por otra parte, en el lado material, posibilitan este encuentro en tanto proveen de un espacio delimitado para el artista, de la amplificación, la iluminación y el soporte técnico que permite entender el espectáculo como tal. Claro está, por tratarse de una industria (y que por tanto opera con una lógica económica), acceder a este espacio supone un costo para el artista, hay una transacción entre este espacio y él y lo transará en una comisión para los administradores del espacio, así como la delimitación de una determinada curatoría, es decir que el lugar determinará si el artista puede o no tocar cierto repertorio ahí.

El músico callejero se desligaría de esta organización del trabajo artístico, justamente por la fugacidad de su performance, porque no hay en ella la posibilidad de reproducción masiva o en serie. Pero también porque trabaja solo, sin necesidad de requerir el apoyo de otros que le permitan llevar a cabo su arte. En este sentido, diremos que el músico callejero también está en el borde de lo que Howard Becker llama mundos del arte (Becker, 2008), pues su labor artística se aleja de la red de apoyo que Becker describe como necesaria para que su performance acontezca. En este

sentido, se perfila como un sujeto autónomo en tanto que no necesita más que lo que ya carga a cuestas[7].

Por otro lado, el concepto de no lugar es introducido por Marc Augé como el espacio de tránsito y de flujo característico de la sobremodernidad (Augé, 2000). En él confluyen pasajeros y paisajes que se relacionan desde la fugacidad del tránsito, que hacen repensar las consecuencias subjetivas de una modernidad en creciente aceleración, y sus dinámicas entre sujeto y sociedad.

Los lugares como espacios de reconocimiento intersubjetivo y de construcción de identidades individuales y colectivas se ven confrontados con la transitoriedad anónima de los no-lugares que se acrecientan en la época sobremoderna. Estos últimos reconfiguran tanto a los sujetos que se despliegan ahí como los escenarios e imágenes instalados en los espacios que transitan. La parcialidad y la fugacidad de los no-lugares tienen un impacto importante en el plexo que liga al viajero con su paisaje, que se sustenta siempre de miradas parciales y fragmentadas, pero que con el ejercicio de la memoria logra revivirlo como una instancia antropológica de reconocimiento de lo humano con los espectáculos que brindan los entornos. De esta forma, los no-lugares se convierten en espacios donde la experiencia acelerada y fugaz del viajero torna frágil esa posibilidad de disfrute y reconocimiento de lo humano con su entorno, con aquello que le hace disfrute de recordar y revivir por ejercicio del recuerdo. A su vez, los no-lugares son espacios que han sido colmados por figuras no humanas, por voces robotizadas, por excesos de textos e imágenes que tornan al paisaje en tránsito un campo meramente informacional.

Sin embargo, la consideración de espacios como lugares y no-lugares debe entenderse no como una relación meramente antagónica. En la realidad concreta, estos espacios se entrelazan e interpenetran, lo que da la posibilidad de que el retorno a los lugares sea un recurso de aquel que transita por los no-lugares. Más aun, los escenarios como paisajes que emergen en los viajes pueden ser puntos nodales de atracción y oposición en un mismo espacio para el viajero situado tanto en un lugar como en un no-lugar.

De esta forma, entenderemos al transporte público como un especio de no-lugar, de tránsito fluido y fugaz, de miradas que se conectan y rechazan desde el anonimato como paisajes que se diluyen al pasar.

Para complementar la propuesta de Augé, y para profundizar en la caracterización del sujeto del no-lugar, nos detendremos en la condición blasée desarrollada por Simmel (Simmel, 1972) quien la define como aquella actitud de indiferencia que las personas toman respecto a su entorno, respecto a otro, incluso en la proximidad. Se trata de una forma de relacionamiento que surge en respuesta a la enorme cantidad de estímulos a los que la vida citadina nos tiene acostumbrados. De otra manera, dirá Simmel, simplemente no sería

[7] La figura del músico del callejero puede ser un elemento conflictivo con las construidas por Howard Becker (2008), en el sentido que nuestro personaje creemos que puede transitar desde el tipo de músico rebelde como del folk. Esta distinción se construye desde que el primero ha habitado el mundo del arte pero se rebela a este. El segundo, emerge del análisis del mundo de producción de colchas en tanto encarnación de lo necesario y lo bello para una determinada sociedad. Sin embargo, esta interrogante queda abierta ya que se aleja del alcance de esta investigación.

posible vivir en la ciudad. Por lo que la condición blasée se manifiesta en la distancia que toman los sujetos unos respecto de los otros. Así, es posible encontrar en estos no-lugares diversas subjetividades conviviendo al mismo tiempo y simplemente ignorarse sistemáticamente. Esta cuestión, nos parece vital para entender la manera en que el artista podría vincularse en el público, pues por una parte existe un espacio que se abstrae de su contexto, en donde no existe apropiación alguna ni tampoco sentido de pertenencia y que a su vez contiene un sujeto que reacciona con impavidez a todo cuando acontece a su alrededor.

Metodología

El presente trabajo etnográfico se realizó en el transporte público de Santiago de Chile, tanto en el Metro como en los buses del Transantiago. Los puntos seleccionados para realizar la observación fueron en el caso del Metro la línea 2, desde la estación El Llano hacia Los Héroes; la línea 4 desde la estación Vicuña Mackenna hasta Tobalaba; y la línea 5 desde la estación Irarrázaval hacia Bellavista de la Florida (ver imagen 1). En el caso de los buses del Transantiago, se seleccionaron al azar aquellos recorridos que fuesen desde la Avenida Pedro de Valdivia hasta la calle San Diego por la avenida Grecia la que pasa a llamarse avenida Matta desde la avenida Vicuña Mackenna.

Nuestro trabajo etnográfico se vio enfrentado a algunas dificultades que debieron ser atendidas durante el propio terreno. La primera de ellas es que, para realizar la etnografía definimos una pauta de observación, una pauta ambiciosa que pretendía caracterizar a los músicos, y su interacción con el público a través de una observación cargada de detalles que procurábamos registrar en el acto: qué hacían, qué decían, cómo se vestían, qué edad tenían, cuánto le pagan al músico, si lo miraban o no y un sinnúmero de detalles que identificamos previamente y que, creíamos, estaban en la presentación de los músicos. Helmut von Moltke "el viejo", mariscal de campo del ejercito prusiano nos diría: "ningún plan sobrevive al primer contacto con el enemigo(Stevenson, 2013) ¡y cuánta razón tendría! La atención que debíamos poner en cada observación fue tan grande que rápidamente rechazaríamos la pauta y sólo armados con nuestra pregunta y la perspicacia de nuestras observaciones, lograríamos entender qué elementos deberían volverse relevantes para seguir adelante con la etnografía.

La segunda dificultad tuvo que ver con la incomodidad que sentimos luego de decidir, como metodología de observación, seguir a los músicos que encontrábamos en nuestro propio transitar por el Metro. Luego de haber hecho dos seguimientos sentimos que debíamos cuidar nuestra presencia ante la posibilidad de que nos descubrieran, pues como ellos, nos cambiamos de andén, exponiéndonos a sus miradas al tener que esperarlos en puntos fijos y al acercarnos cuando se disponían a tocar al interior de un vagón. Así, mostrábamos un actuar que no era el propio al del tránsito fugaz del metro. De alguna u otra forma, nos sentimos también sujetos de observación al llevar a cabo nuestra actividad investigadora. En esta experiencia:



Ilustración 1. Mapa del metro de Santiago. Fuente: www.metro.cl

Se podría pensar que los problemas de acceso se evitarían si sólo se investigase en lugares "públicos" como calles, tiendas, vehículos de transportes público, bares y locales similares. Y en cierto sentido así es. Cualquier puede, en principio, entrar en estos lugares públicos, puesto que son "públicos". No se requiere negociación alguna para ello. Pero, por otra parte, las cosas no son tan sencillas. En muchos lugares, mientras que la presencia física no representa en sí un problema, la actividad investigadora sí puede presentarlo (Hammersley & Atkinson, 1994, p.71).

Nuestra investigación, entonces, se trató de 10 observaciones en distintos puntos del transporte urbano de la ciudad, ninguna fue registrada en el momento, sino que se hicieron las anotaciones correspondientes una vez terminada la observación. De esta manera intentamos pasar desapercibidos la mayor parte del tiempo. No se trabajó con una pauta determinada sino que preferimos optar por una manera de registro que permitiera una mayor laxitud en la observación, posibilitando que los investigadores pudiesen prestar atención a la experiencia que estaba aconteciendo frente a ellos, más que intentar delimitar a priori la observación.

Resultados

Dentro de los resultados de la investigación está la constatación de distintos elementos que permiten entender cómo es que se articula el transporte público como un espacio artístico y laboral. El artista debe comprender el no-lugar, con su fugacidad y su anonimato, como un espacio laboral. Debe atender a sus dinámicas y sus particularidades, desplegando en ellas un entendimiento sobre las mismas que le permiten instrumentalizar al transporte público como un espacio artístico y laboral. Dentro de estos elementos que configuran este espacio encontramos, por un lado, las estaciones camarines, la economía del tiempo, el público cautivo y el sentido de comunidad como las características del transporte público en tanto escenario. Por otra parte, encontramos la materialidad pre-performático, la comunidad de resistencia y la heterogeneidad de los recursos como las particularidades del oficio del músico en el no-lugar.

El transporte público como escenario

Estación camarín

El primer hallazgo, que apareció no mucho después de empezar nuestra observación, fue el constatar que existían estaciones en donde los artistas se reunían antes de entrar al vagón del metro. Haciendo la analogía con un teatro, estas estaciones funcionaban como un camarín en que los artistas estaban antes de subir al escenario (vagón del metro). De esta manera, decidimos llamar a estas estaciones "estaciones camarín". Según nuestro trabajo de campo, identificamos que Franklin, Irarrázaval, Los Héroes y Vicuña Mackenna contaban con esta característica.

Si bien cada una contaba con elementos comunes, como el hecho de estar justo antes de un tramo de la línea del metro en que el tren viajaba por la superficie, también tenían sus propias particularidades como, por ejemplo, una estación que contaba con un ascensor que tenía ciertos puntos ciegos que permitían que los artistas ingresaran al andén sin tener que pagar el pasaje. De la misma manera, otra estación

tenía un espacio amplio que permitía el tránsito de los artistas e incluso proporcionaba lugares para que se sentaran y se agruparan. Estas condiciones permitían que los artistas pudieran conversar entre ellos e incluso organizar presentaciones colaborativas improvisadas como en el caso de dos guitarristas entre las estaciones V. Mackenna y Tobalaba.

Una de las observaciones ocurrió justamente entre estas dos estaciones, un día feriado a eso de las 17:30 hrs. Hicimos el recorrido desde Tobalaba hasta Vicuña Mackenna en la línea 4 sin ver un solo músico. Cuando llegamos a Vicuña Mackenna decidimos bajarnos y esperar. El nivel de la estación al que llegamos es particularmente grande, en comparación a otras estaciones. Las dos líneas de tren que por ahí pasan están separadas una de la otra dejando en medio un espacio que comparten los pasajeros que van en ambas direcciones. Al rato, se escucha un grito desde lo lejos. Era un músico, un artista callejero que se acercaba con su guitarra acústica (lo conocíamos de antes, los videos de sus presentaciones en el transporte público son reconocidos en plataformas como Youtube). Decidimos orientar nuestros esfuerzos en él. Nos llamaba mucho la atención la manera extrovertida que tenía, se movía por la estación como un local. No era un extraño. Se acercaba a saludar a otros músicos, vendedores y guardias con naturalidad (más adelante nos detendremos a hablar de esto). En la espera, se le acerca otro músico, de pelo largo, guitarra eléctrica y amplificación (otro músico que también tiene videos de sus actuaciones en el metro), con el que termina conversando efusivamente, mientras otros llegan, saludan y se van. Nos percatamos que es un punto de encuentro, una estación camarín donde se dan interacciones y se habita el espacio (lo mismo pasaba en las otras estaciones antes mencionadas). Los músicos deciden subir juntos a un tren, y nosotros siguiéndolos, dándonos cuenta que el tiempo en el "camarín" había sido un momento para que ellos definieran desde la espontaneidad de su encuentro, una perfomance conjunta que terminó por consolidarse en el propio tren. La estación camarín no era sólo un punto de entrada a esta suerte de escenario móvil, sino que también un espacio de encuentro con otros artistas que posibilitaba experiencias improvisadas que agregaban valor a la performance de los músicos en tanto se traducía en una colaboración.

Economía del tiempo

Otro aspecto de las observaciones que llamó nuestra atención, y que se posibilitó por las reiteradas observaciones en un mismo tramo (El Llano - Los Héroes), fue el observar el entendimiento que se generaba por parte de los artistas respecto al uso del tiempo en los trayectos. Emerge un entendimiento de la economía del tiempo que probabiliza el éxito del espectáculo al interior del transporte público.

La primera observación tiene que ver con constatar que los artistas, unos más que otros, saben que el show funciona mejor si éste se desarrolla cuando el tren va por la superficie, la razón es simple: la música se escucha mejor. Los músicos privilegian aquellos lugares en donde el tren pasa a la altura de la calle (o más arriba), y los prefiere por sobre aquellos en que el tren viaja por el subsuelo. Independiente de que los artistas tengan artefactos que potencien la puesta en escena como micrófonos, parlantes o amplificadores, éstos prefieren el escenario en

la superficie porque el espectáculo se entiende mejor y no se confunde (tanto) con el ensordecedor sonido de los vagones pasando por los andenes.

Dentro de los artistas que pudimos ver en este tramo, pudimos ver el caso de un músico de unos 45 años quien se subió al metro con su guitarra a cantar. No llevaba amplificador u otro artefacto que le ayudara a presentar su espectáculo. Lo anterior, sumado a que se encontraba cantando en el túnel, hacía que fuese muy difícil escuchar lo que tocaba. A lo lejos, sólo podíamos ver cómo movía la boca y las manos como una suerte de pantomima musical. El músico, a diferencia de todos los demás músicos que vimos en este tramo, se movió de su lugar, presumimos, en un intento de contrarrestar el sonido ambiental que aplacaba la performance y alcanzar a un público mayor. Cuando terminó el show pocos le retribuyeron el espectáculo con dinero.

En este mismo tramo observamos que los artistas también entendían, de nuevo unos más que otros, que un show corto era más efectivo que uno largo. Esto porque daba tiempo de pedir dinero antes de llegar a la estación en donde todos se bajaban (Los Héroes). Desatender esta condición significaba que los artistas recibirían una retribución considerablemente menor, pues los pasajeros se irían. El precario equilibrio del escenario se rompía con la urgencia de estos últimos por bajarse del tren.

Al respecto, podemos mencionar la experiencia de dos músicos que utilizaron el mismo tramo. Esperaron a que el metro llegara a la superficie. Ambos músicos cantaban, uno tocaba quena y charango y el otro guitarra. Tocaron dos canciones, *Paloma ausente* y *Run away*, esta última la terminaron casi llegando a la estación de combinación con otra línea. A esas alturas, la mayoría de la gente ya se estaba preparando para bajar, lo que repercutió en el escaso aporte monetario que recibieron.

Es interesante concluir aquí que hace sentido el concebir el tramo que va por la superficie como un escenario deseable, pero que es un escenario con una espacialidad relacional. Es decir, que depende de dónde se encuentra el vagón en relación a su entorno. Pero que también se trata de un escenario temporal que tiene un tiempo delimitado por la sincronización del show con el trayecto del tren. Desde esta constatación, hace sentido que las estaciones camarín se ubiquen, muchas de ellas, justo antes de los trayectos donde el tren sube a la superficie, como si se entendiese que éste es el escenario y las estaciones inmediatamente posteriores resultarían ser el espacio tras bambalinas.

Público cautivo

Este elemento del escenario imaginario supone una particularidad del público en el no-lugar. Si bien los pasajeros del transporte público no están ahí necesariamente para apreciar un espectáculo artístico, lo cierto es que están ahí quieran o no. Están atrapados con el músico. Esta situación es vista como una oportunidad por el artista quien sabe que hasta cierto punto, cuenta con un público que lo escuchará. No sabe, sin embargo, si lo hará con atención o no, puesto que eso dependerá de su propia performance y repertorio.

Por tratarse de un no-lugar y por tanto de un espacio transitorio, el público tampoco tiene la voluntad de abandonarlo, pues sabe que su relación con el artista será corta y durará,

cuando mucho, sólo un par de estaciones o paraderos. La transitoriedad del espectáculo y el saber que éste no es para siempre terminan por suspender al pasajero en una pasividad que permite que el músico pueda mostrar su arte. El pasajero consumirá la música que le pongan por delante.

Se trata de una cualidad del no-lugar que se distingue de otros escenarios más tradicionales en donde el consumo cultural está mediado por la voluntad de la audiencia por querer apropiarse de cierta oferta cultural. Quien asiste al show lo hace porque quiere (incluso si no sabe muy bien qué es lo que verá). Pero en el transporte público, ese poder de decisión queda suspendido en el tiempo que toma el pasajero en llegar del punto A al punto B. El músico entiende esta situación y la aprovecha a su favor y prefiere encerrarse con su audiencia en buses y vagones en vez de elegir un punto fijo donde sólo tenga unos breves instantes para cautivar la atención de su público. La posibilidad de una escucha atenta aumenta el atractivo del transporte público como un escenario que replica esta característica en el no-lugar. Las chances de romper, por tanto, con la condición blasée, descrita por Simmel, son mayores.

Sentido de comunidad

Nuestro último hallazgo, en esta área, tiene que ver con la manera en que los habitantes permanentes del no-lugar se identifican dentro de éste. De esta manera, músicos, vendedores ambulantes y personal del Metro se reconocen en ese espacio y establecen una suerte de relación de compañeros de trabajo. Y, aun cuando las relaciones entre los músicos callejeros y los guardias de las instalaciones resultan en conflictos, en algunas ocasiones violentas, el carácter de no-lugar de la instalación favorece a las relaciones que habitan más de lo común estos espacios. Así, los límites difusos que supone el carácter público del tránsito y aquel privado -que hace requerir a un cuerpo de vigilancia y seguridad al interior del Metro- permea inclusive en el carácter represor de los funcionarios del Metro, dando mayores posibilidades del asentamiento de los músicos callejeros. Y más allá de los intentos por controlar el espacio público tal como sucede en la empresa privada, la lógica colectiva de los espacios instauran el desborde cotidiano y concreto en las mismas instalaciones del Metro. Y lo anterior, queda aún más manifiesto en las dinámicas de los buses del Transantiago, del cual la imbricación de relaciones ajenas al ámbito artístico, como la del chofer (portero directo) e inclusive la de los fiscalizadores, hacen posible la actividad del músico callejero como una forma permitida y legítima, alejada de la punitividad de la concepción privada de los espacios públicos.

Así, los músicos callejeros construyen un espacio artístico y laboral a partir del entendimiento del trasporte público, en tanto no-lugar, como un escenario imaginario con soportes colectivos que alimentan la autonomía propia del oficio del músico callejero. Es decir, el artista deberá proyectar en el transporte público un escenario que por una parte está determinado por su propia performance así como también estará dado por las condiciones socio-espaciales y temporales del no-lugar.

El oficio del músico en el no-lugar

Materialidad preperformática

Dentro de las características del escenario imaginario se plantea la tensión de "como si" un artista lo hiciese en uno real. Esto enfrenta los desafíos propios de su infraestructura material y los recursos de instalación en un tiempo no visible para el público. El escenario comienza a construirse antes de la performance del artista, en un espacio donde gasta tiempo para examinar sus recursos materiales y estrategias. Desde una guitarra acústica hasta técnicas humorísticas. Así, los músicos callejeros que enfrentan los no-lugares tienen que movilizar las condiciones de posibilidad que le hagan conectar con el público y construir desde la nada, un lugar con elementos que permitan su visibilidad y en casos, adquirir una identidad propia. De este modo, la emergencia del escenario del músico callejero depende menos de la espontaneidad del acto que de una cuidadosa atención hacia los recursos que se tienen a la mano y de la forma en que se los hace relucir. Lo anterior apunta a recalcar a la actividad del músico callejero como un oficio, en el sentido práctico de interiorización de las disposiciones del campo, del cual no se nace aprendiendo ni se tienen recetas fijas para lograr adecuarse a los ritmos y a los espacios de esta actividad en el transporte público. En este sentido, la materialidad preperformática es la capacidad que tienen los artistas callejeros de entender el espacio que buscan habitar con su arte, a partir de los recursos y las estrategias previas que desenvuelven en ello. Desde "saber" a improvisar para el caso de los raperos hasta la selección de las canciones para los grupos tributo, constituyen los soportes materiales por los cuales se puede pensar la instalación de un escenario imaginario. Podríamos decir, son las vigas maestras por las que el escenario imaginario puede ser sostenido en el espacio.

Comunidad de resistencia

Es la noción de colectividad que opera entre los músicos del transporte público. Esta característica puede presentarse como un elemento que posibilita la infraestructura simbólica del escenario de los músicos callejeros. En el sentido, que ellos forman alianzas e interacciones que desbordan la capacidad de los administradores de los no-lugares por controlarlos y regularizar sus diversas manifestaciones culturales. Si el transporte público posibilita un sentido de comunidad como se abordó en el apartado anterior, también exige una cierta capacidad de resistencia ante las vicisitudes del oficio que van desde multas, represión, indiferencia del público, entre otras. Y si bien, requiere una implacable disposición individual ante ellas, es más probable sortearlas si es alimentada colectivamente, en las interacciones de las cuales este mundo del arte se sostiene. De este modo, la comunidad de resistencia de los músicos callejeros es posibilitadora de que los escenarios imaginarios se desplieguen en su variedad simbólica y cultural, retroalimentando las tácticas concretas con que el oficio del músico callejero persiste en la historia de la ciudad sobremoderna.

Heterogeneidad

Otro hallazgo durante nuestro trabajo de campo fue la heterogeneidad de la oferta musical, la variedad de estilos musicales que convivían en un mismo lugar. En contraste con los escenarios de la industria cultural en donde se

intenta segmentar los espacios según el público y el estilo musical, los trenes del metro dejan a la suerte del pasajero la versatilidad del artista que transita mientras busca su audiencia. La que también se caracteriza por la diversidad de su composición.

De este modo, en nuestra experiencia de campo recorriendo los vagones de un mismo tren (en específico de la línea 5 en dirección a Bellavista de la Florida), nos percatamos de la cohabitación de la heterogeneidad mencionada. Ahí nos dimos cuenta en un primer momento, de una dupla de raperos, que a punta de la improvisación y rimas interactuaba con su audiencia. Su estilo era directo e interpelativo, al punto de que la performance la utilizaron para conseguirle el asiento a una señora de avanzada edad que los demás pasajeros pasaban a ignorar. En un segundo momento -insistimos en el mismo tren y unos vagones más adelante de los raperos-, un joven interpretaba melodías románticas en diversos idiomas (inglés, francés y español). La audiencia era distinguible, ya que algunos pasajeros movían sus labios intentando cantar en silencio. Y cuando el escenario parecía haberse instalado, con un tono sentimental e íntimo, un acontecimiento marcó nuestra apreciación sobre la heterogeneidad que hacemos mención. Al abrirse las puertas de nuestro vagón, un joven con chaqueta de cuero, pantalones de jeans ajustados y un largo pelo negro lisado, apuraba a entrar en escena, cargando un amplificador y una guitarra eléctrica desnuda en cada una de sus manos. Imposible no haberse percatado de su entrada.

De pronto el escenario tambaleó en el habitar de esa escena, dando cuenta de las fragilidades que inundan los no-lugares. Pero al parecer, como nos hace recordar Luhmann, la presencia de códigos comunicativos y la capacidad de procesamiento que tienen los diferentes sistemas sociales para programarlos, dan cuenta de su realidad(Luhmann, 1998). Bastó, con un saludo de mirada, para que el rockero se camuflara como si fuese con una manta invisible y que la performance del joven romántico finalizase sin el sobresalto que causó su entrada. Volvió a aparecer, cuando se inclinó a aplaudir el cierre del acto, instando a que lo siguieran aquellos pasajeros que disfrutaron de la performance. La escena terminó, con ambos músicos bajándose del tren en una conversación que la vitrina musical generalmente tiende a poner en públicos objetivos fragmentados e incluso en rivalidad.

Conclusiones

Para poder determinar la manera en que los músicos callejeros construyen un espacio artístico laboral en el transporte público en Santiago de Chile, podemos desglosar nuestro argumento en aquellos elementos de carácter contextual y aquellos que se relacionan con el oficio del artista. En primer lugar, el artista debe ser capaz de entender el contexto en el que se encuentra al momento de realizar su performance, esto es, un no-lugar. Esta característica determina la morfología de un espacio que inicialmente no ha sido concebido para albergar propuestas artísticas. La primera de ellas, es ubicar en el espacio los puntos de acceso, en donde se puede preparar para la performance y que por lo general se encuentra próximo a aquello que se entenderá como escenario. Dicho escenario ocurre con una temporalidad particular que lo determina con el

sino de la fugacidad. De esta forma, el artista deberá comprender que su escenario aparece y se desvanece y con ello también el público y la posibilidad de experienciar la propuesta artística. Así como desaparece, el público está presente en la mayoría de los casos con una atención particular. El público es cautivo de la propuesta artística no necesariamente por la atracción que ésta pueda generar sino por compartir con la audiencia un no-lugar. Así como el público pierde y adquiere tal condición, existen otros actores que habitan constantemente el no-lugar y que en ese ejercicio de permanencia son capaces de reconocerse como sujetos estáticos. Aquí encontramos no sólo a los músicos, sino también a los vendedores ambulantes e incluso al personal del metro.

Así como el transporte público, en tanto no-lugar, posee características que lo hacen único, también el artista deberá movilizar ciertos recursos que le permitan, desde su propia agencia, poder contribuir a la construcción de un escenario. El primero de ellos es la materialidad preperformática que refiere a aquellos elementos físicos que potencien su propuesta artística y que sobretodo permitan que ésta se pueda entender como tal. Luego encontramos la noción de colectividad, como una comunidad de resistencia que permite desbordar el control que la autoridad puede ejercer sobre el artista y su espectáculo. Cabe señalar que este es un tema que requiere más profundidad, pues nuestra aproximación al respecto es aún exploratoria. En último lugar encontramos una heterogeneidad en los recursos, en donde las expresiones artísticas son diversas e incluso en esa condición son capaces de convivir.

Para sintetizar estos hallazgos, podemos hablar de una curatoría permisiva, en donde el acceso al escenario estará determinado por la capacidad del músico de comprender las cualidades del transporte público en tanto escenario y además contribuir con sus propias herramientas a su construcción. Si el músico lograba concebir al transporte público como un escenario imaginario, entonces había pasado la curatoría. Le hemos llamado permisiva justamente porque en ella hay una prueba que pasar y ésta es proyectar en el no-lugar un lugar para el arte.

Así, por no ser un lugar declaradamente abierto a la expresión artística, todas las propuestas serían bienvenidas. En particular en la música, esto se traduce en que el transporte público es un espacio vacío de significados artísticos, o al menos estilísticos, por lo que impregnarlo de cierta propuesta musical recaerá en la capacidad del artista. Si éste es capaz de leer al transporte público en su dinámica particular como no-lugar y además aportar con sus propios recursos a la construcción de un escenario entonces este se abrirá a recibir su show dentro de sí. En esto coincidimos con las investigaciones previamente realizadas sobre los músicos callejeros. También ocurre en el transporte público de Santiago.

Esta investigación contribuye a la comprensión del quehacer de los músicos callejeros en una dimensión espacial y temporal que quisimos señalar a partir del concepto de escenario, el que, en su condición de no-lugar, es esporádico, contextual y flexible. Consideramos que la incorporación de este concepto, con las características aquí descritas, entrega una nueva perspectiva que no solo presta atención al

artista sino a todos los elementos que deben ponerse en juego para que el espectáculo pueda acontecer.

Para finalizar, es necesario mencionar que esta investigación se realizó antes que entrasen en funcionamiento las líneas 3 y 6 del metro, por lo que sería interesante ver, a futuro, cómo las categorías aquí señaladas se desarrollan (y cambian) en un contexto altamente automatizado en donde los vagones se manejan a distancia y donde también la vigilancia se apoya en cámaras de seguridad al interior de los vagones.

Bibliografía

Adorno, T., & Horkheimer, M. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. In *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

Augé, M. (2000). *Los "no lugares" Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

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

Dörre, K. (2009). La precariedad ¿Centro de la cuestión social en el siglo XXI? *Actuel Marx/ Intervenciones*, *8*, 79–108.

Hammersley, M., & Atkinson, P. (1994). *Etnografía: Métodos de investigación* (Paidós). Barcelona.

Leyshon, A., Weeb, P., French, S., Thrift, N., & Crewe, L. (2005). On the reproduction of the musical economy after the internet. *Media, Cultura & Society*, *27*(2), 177–209. https://doi.org/10.1177/0163443705050468

Luhmann, N. (1998). *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. Barcelona: Anthropos.

McMahan, J. (1995). Performance in the Paris Metro. *Studies in Popular Culture*, *18*(1), 71–81.

Silva e Sousa, F. (2011). *Música callejera en Madrid: una mirada hacia la calle*. Retrieved from https://www.raop.net/images/etnografias_audiov/una_mirada/Musica_callejera_en_Madrid.pdf

Silva Rodríguez, M. (2013). Relectura de la noción de industria cultural de Theodor Adorno. *Anagramas*, *12*(23), 175–198.

Simmel, G. (1972). La metrópoli y la vida mental. *Revista Discusión*, (2).

Stevenson, D. (2013). *1914-1918. Historia de la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Debate.

Tanenbaum, S. (1995). *Underground harmonies: Music and politics in the subway of New York*. Ithaca: Cornell University Press.

¿Cómo rockean ellas?: Discurso de género en la producción musical de las rockeras en espacios *underground* de Santiago de Chile

How do women rock? Gender's discourse in the musical production of women rock musicians in the underground scene of Santiago of Chile

VALENTINA LIZAMA[1]

[1] **Licenciada en Antropología con mención en Antropología Social, Universidad de Chile. Correo de contacto: valentina.antropologa@gmail.com**

Resumen

A través de un estudio etnográfico sobre bandas femeninas rockeras nacionales de la escena *underground*, el presente estudio busca posicionar al lector en la paradoja que se da en la escena musical alternativas que aboga por la libertad y la contra hegemonía, al tratarse el *underground* de una propuesta musical política con sus propias luchas y consignas. Sin embargo, el rock se ha conformado como un círculo fuertemente masculino, reproduciendo las estructuras de género que vienen oprimiendo a las mujeres históricamente. Factores como la mínima aparición de bandas femeninas en las carteleras musicales de Santiago, las denuncias de acoso y violencia o las letras de cosificación al cuerpo femenino demuestran esto.

En este contexto nace una escena musical *underground* femenina con sus propias apuestas y respuestas a los problemas que les aquejan desde el ser mujer rockera. Este estudio se enfoca en como el discurso de género se plantea desde la performatividad arriba del escenario, tomando la tocata como situación ideal debido a su carácter espontáneo e irrepetible, en donde muchos factores sacan a luz los posicionamientos de las bandas: Vestimenta, iluminación, colores, cercanía con el público y entre las mismas integrantes de las bandas son algunos de los puntos a resaltar.

Palabras Claves: mujeres, rock, tocata, performance

Abstract

Based on ethnographic research related to Chilean underground female rock bands, this paper aims to show the contradiction between alternative music performance and counter-hegemony, since political meaning and purpose of underground music. Nonetheless, the rock music has been mostly defined by men whose gender domination has constricted the female participation over the years. The fewest performances of female rocker over the rock scene in Santiago, sexual harassment or violence denunciation, and gender reification lyrics the proof.

As a result, a new underground performance based on women appears, emphasizing the answers and problems of being a female rocker. This paper focuses on how the gender equality discourse thinks about the performativity on stage. The gigs are a good reference due to their only and spontaneous properties, and how they intertwine with dressing, lightning, colors, public proximity, and interactions inside the band.

Key words: women, rock, gig, performance.

Fecha de recepción: 3 de diciembre de 2017

Fecha de aceptación: 11 de enero de 2018

Situando el estudio: ¿De qué hablamos cuando hablamos de *Underground*?

Desde su aparición más consolidada durante los locos años 60'en Estados Unidos, el rock ha cautivado a la juventud como un ícono de rebeldía. Con las largas melenas de sus expositores, la ropa rasgada y los solos de guitarra, los referentes sociales y culturales de este movimiento han tenido resonancia a través del tiempo y hasta nuestros días.

Sin embargo, la popularidad tuvo como consecuencia que aquello que nació como una música de rebeldía fuese rápidamente fagocitado por los medios de comunicación, creando tensiones entre aquellos más adeptos a las raíces contraculturales de este movimiento. Acunado por esta idea, pero lejos de radios y canales de televisión, el sujeto contracultural se refugia en el *underground* y utiliza la música para introducir nuevas preguntas que responden a un determinado contexto social, político y cultural.

El término *underground* viene del inglés "subterráneo", designando a los movimientos contraculturales considerados alternativas en respuesta a la cultura oficial o hegemónica, siendo la contracultura los valores, tendencias y formas sociales que chocan con los establecidos de una sociedad (Roszak, 1968). Quienes protagonizan este fenómeno son los jóvenes de la época, cuestionando aquello que consideran una rígida estructura familiar y religiosa, para luego criticar directamente a las instituciones políticas, envueltos en una crisis de representación. La música rock aparece como un ícono de esta circunstancia, dándole voz al rechazo que gestaban los jóvenes. [2]

Como con todo fenómeno globalizado, la respuesta sudamericana llegaría tiempo después, pero anclándose en su propio contexto y con sus características particulares. En el caso de Chile se vería envuelto en el ambiente de clandestinidad propio de la represión dictatorial. En este contexto de toques de queda y apagón cultural, la escena musical es el lugar escogido para instalar la efervescencia *underground*, acogiendo el diálogo entre los distintos discursos.

El momento mismo de la tocata y lo que se muestra en el escenario se constituye como un espacio discursivo y performativo estrechamente relacionado con formaciones culturales de sujetos jóvenes, quienes no se sienten identificados ni por los relatos creados en torno al pasado de la Unidad Popular que no pudieron vivir, ni por la asfixiante narrativa dictatorial que ni siquiera los considera un peligro para el régimen.

La música como medio para manifestar descontento ya había sido utilizada, sin embargo, ahora se aleja de los géneros típicos para manifestar las críticas sociales; el folk en Estados Unidos y la trova en Chile. Nuevos estilos irrumpen en la escena manifestándose y revindicando su legitimidad. Los lugares naturales del rock son las culturas juveniles que se desarrollan en contextos sociales y culturales distintos y desde los cuales se gestan rupturas con ciertas instituciones del

[2] Si bien pueden encontrarse otros géneros musicales en la voz de las generaciones contestataria, se utilizará el rock –con el perdón de los musicólogos- como categoría para agrupar a la escena musical contracultural que encajan en dicha premisa. El rock es una categoría ambigua cuyo entendimiento varía de persona en persona, pero permite agrupar distintos géneros bajo un mismo concepto anclado por la rebeldía y la juventud.

"sistema" y con la música rock hegemónica-comercial del momento (Urteaga 1996).

La escena musical es el lugar escogido para instalar la efervescencia *underground*, desde el momento mismo de la tocata y lo que se muestra en el escenario. Se constituye como un espacio discursivo y performativo estrechamente relacionado con formaciones culturales de sujetos jóvenes. Se pretende subvertir la lógica comercial por medio de la creación de un producto con un valor estético fundamental: la autenticidad (Zapata, et al, 2002), a partir del cual, ciertas prácticas alternativas de producción y difusión legitiman en cuanto demuestran un desinterés económico por el lucro.

A través de la música, el *underground* se ha manifestado cultural y estéticamente, renovándose incesantemente y revindicando su legitimidad. Es por eso por lo que el rock que nacen con una intencionalidad contestataria están permeados por un discurso contracultural. Es en este contexto en donde surge la paradoja que da vida a nuestro estudio. Dentro de este espacio aparentemente alternativo y contra hegemónico, no es difícil notar como se reproducen normas de género. De esta manera, nos encontramos con numerosos ejemplos donde, dentro de una supuesta radicalidad social, se siguen reproduciendo formas clásicas de dominación masculina.

Es cosa de mirar las carteleras de las tocatas más próximas, en donde la mayoría de las bandas son compuestas completamente por hombres, estando las mujeres relegadas a un papel secundario. Esta contradicción tan evidente puede explicarse porque la escena *underground* no se da dentro de un vacío cultura, sino como campo propio está en relación con otros campos y se constituye dentro de una hegemonía donde estamos invadidas por los valores dominantes a través de los distintos medios de comunicación a información (García, 2012).

En respuesta a esto es que las mujeres rockeras comienzan a crear sus propios espacios, con características y estrategias propias para dar voz a sus molestias y preocupaciones, denunciando así la violencia que se reproduce en sectores tan alternativos como el del rock *underground*. Un ejemplo de esto es el festival FemFest, que se realiza en Santiago todos los años desde hace ya trece años. Por esta plataforma han pasado más de cincuenta bandas, lo que ya da cuenta de la existencia de un movimiento musical *under* creado por mujeres y para mujeres. Este nuevo circuito se diferencia de otras incursiones de las mujeres en la música por su consciencia de género y también por la idea de mantener su posición a los márgenes de la industria, característica propia del *underground*.

Cuando la música se rebela, las mujeres también contestan: Rock & Cuerpo & Género

En su estudio acerca de la naturalización de los roles de género en el rock, Christopher R. Martin (1995) asegura que la aceptación del Rock and Roll como un medio naturalmente masculino, ha sido posible solo ignorando la marginación histórica de la audiencia femenina del Rock and Roll, ya que las adolescentes blancas de clase media de los años 50' encontraron en esta música un lugar para resistir a las estructuras limitadas y opresivas de roles de género que confrontaban en la Norte-América post segunda guerra mundial.

Factores como la forma de vestir y la forma de moverse en el escenario, características con tinte simbólico que pretendían desestabilizar esta hegemonía de represión típica de la época, han caracterizado a la escena desde su aparición. Entre el rock y el cuerpo existe un problema de representación estética y porque el rock es cuerpo, Salas expone (2009) que no significa lo mismo el discurso de un ente dominante que el de un ente dominado: el rock femenino tiene razones para la subversión.

Con su aparición, abre una válvula que apunta a desestabilizar la hegemonía masculina en la música y en las culturas juveniles que ya venían con la intención de apuntar contra los modelos dominantes. Urteaga (1996) dice al respecto que "las nuevas mujeres en el rock copan el escenario, ya no fungen como coristas en los grupos, impactan con sus chillidos "locos" y movimientos corporales sin ser artistas, sólo chavas de barrio rockeras, muy enojadas y agresivas." (p.107)

Cuando hablamos específicamente del rock, lo primera que viene a la cabeza son descomunales solos de guitarra acompañados de movimientos pélvicos, largas cabelleras moviéndose junto al movimiento de cabezas y las infaltables mochas en donde es todos contra todos en el público.

El ámbito de la corporalidad está también ligado a las emociones, anclándose la música dentro de esto por los estados anímicos que genera y su capacidad emotiva. No es difícil asociar al rock con el desenfreno, la rabia, la efervescencia de la adolescencia emotiva. La emoción puede ser entendida como una reacción corporal, ya que responde a procesos mentales de interacción fisiológica que se manifiestan en acciones y reacciones (Becker, 2013). Debido a esto podemos decir que los procesos mentales asociados a la música están alojados en la corporalidad. Alejandro Madrid (2006) Señala que somos nuestros cuerpos, y la función de nuestro cuerpo es ser parlantes de nuestros deseos. Por ello, en la performance musical los movimientos corporales actúan como traductores de estados mentales (Davidson, 2011).

La corporalidad del rock se hace presente en la naturaleza emotiva de su construcción como discurso musical. Los orígenes del rock ya muestran la corporalidad como una marca fundamental, dándole distintas connotaciones. En primera instancia, el sello de la liberación sexual y el empoderamiento del cuerpo como modo de sociabilidad en la juventud, predispone al rock como una música que evoca este contexto.

Tomando estos elementos podemos notar a simple vista como el hacer música desde un cuerpo de mujer ya es de por sí una transgresión, siendo este un cuerpo que ha sido cosificado en la escena como un objeto de deseo masculino, protagonista de muchas canciones en las cuales se siguen reproduciendo los mismos esquemas de dominación. Pero en la escena musical femenina, son ellas quienes hablan de deseo y son ellas quienes utilizan sus cuerpos para expresarlo. Desde la vestimenta, los accesorios o la forma de moverse, el cuerpo, la música y la doble rebelión de ser mujer rockera están estrechamente relacionados.

Los grupos femeninos de música surgen con la fuerza que nace del verse envueltas en una doble dominación, en donde se conjugan los esquemas represores de la hegemonía que rechaza la contracultura, sumados a la dominación sufrida por el ser mujer en un espacio habitado por hombres. En el caso de Chile, las mujeres alzan su voz no satisfechas con el supuesto confort que

habría de otorgarles la vuelta a la democracia, haciendo ver que su malestar no se subsana con la llegada de la 'alegría'. El problema de género que aqueja a estas mujeres trasciende el modelo dictatorial, ya que incluso en democracia siguen reproduciéndose las mismas relaciones de poder violentas que las han obligado a mantenerse invisibles en la escena musical.

Para García, en este espacio discursivo y performativo, se pone de manifiesto cierta afinidad electiva entre lo *underground* y los estilos subculturales cuya esencia es una performatividad que ha sido leída como una forma de resistencia simbólica (García, 2008). Esto se traduce a poner especial atención a la puesta en escena. Si bien la investigación de la que se desprende este artículo abarca también la parte textual, este artículo se enfocará primordialmente en la apuesta performática de las bandas, desde el enfoque etnográfico.

Haciendo uso de estas herramientas teóricas es que nos situamos en la tocata como instancia ideal para abarcar, por medio de la etnografía, la complejidad que significa la escena *underground* femenina, poniendo nuestro foco en la performance que se lleva acabo sobre los escenarios.

Tocata y Performance

Como mencionamos con anterioridad, este estudio cuenta con un fuerte carácter etnográfico que se ha dividido en dos instancias: Las 'tras bambalinas' con las bandas y la de la tocata. En este artículo nos enfocaremos principalmente en esta última, la cual como también mencionamos antes, es la instancia ideal para este tipo de estudios.

Guadalupe Becker (2013) propone que la significación musical no se encuentra en las estructuras musicales ni en el contexto de la performance: se ubica en la interacción entre sus participantes. Es en la tocata en donde este diálogo es más explícito, en donde existe una relación horizontal entre quienes están sobre el escenario y quienes están abajo, distinto a los conciertos de estadio, en la tocata under no existe casi separación alguna entre músicos y público. Becker agrega que la mayor responsabilidad musical y emocional de la escena en el rock recae sobre la comunicación establecida entre los performers; por un lado, en el modo en que estos implican o excluyen al público del círculo comunicativo, y por otro, en la manera como el objeto sonoro obliga a la interacción entre dicho público y los performers. García señala que en la emblemática situación de concierto hay una relación mucho más directa entre el artista y el público, además de una mayor inmediatez corpórea; la música como algo bailable que se inscribe en el cuerpo, relación en la que descansa la performancia entendida como una modalidad discursiva, como la puesta en escena de guiones, códigos, símbolos y valores (García, 2008).

En su estudio, Becker también señala que, tanto en una grabación como en un concierto, el significado de una ejecución se entiende como un espacio multidimensional y multifuncional que expresa valores, ideas, historias personales o descripciones con o sin texto verbal. Esta expresión en sí misma es un texto, una imagen, un valor y una experiencia. En el caso de la tocata esta experiencia es única e irrepetible, en donde cada actuación tiene características distintas y no son capaces de ser repetidas, muchas veces ni siquiera son documentadas fuera de la grabación de baja calidad de un celular. En este sentido, el

rock se vale de códigos de significado que le son propios. Su performance es sometida a un proceso de significación que remite a espacios diversos según el contexto en que sea presentada (Becker, 2013).

Es así como una tocata de bandas femeninas realizada justo después de la masiva marcha de Ni Una Menos, tiene una performatividad única que remite a este contexto específico. La vestimenta, los accesorios, los gritos y el diálogo que surge con el público se anclan en este momento irrepetible, cuya potencialidad performática no habría sido posible otro día. Es cuando asistentes y músicas llegan vestidas de negro, luego de quemarse la garganta gritando consignas para que no nos maten, que se produce esta instancia.

Metodología Etnográfica

¿A que nos referimos cuando decimos que nuestro enfoque será etnográfico feminista? Para entender ello primero debemos abarcar lo que significa la etnografía como enfoque. Entendemos esto como una concepción y práctica de conocimientos que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (Guber, 2011), siendo uno de los elementos principales la descripción.

La etnografía se mueve entonces en tres niveles de compresión, compuestos por el reporte en donde se informa que ha ocurrido (qué); la explicación o comprensión secundaria (el por qué); y la descripción o comprensión terciaria que se ocupa de lo que ocurrió para los agentes. (cómo es).

En su totalidad la etnografía no solo reporta el objeto de la investigación -un pueblo, una cultura, una instancia social, un movimiento específico como es nuestro caso- sino que constituyen la interpretración/descripción sobre lo que el investigador vio y escuchó. Una etnografía presenta la interpretación problematizada del autor acerca de algún aspecto de la "realidad de la acción humana" (Jacobson, 1991).

Los fenómenos socioculturales como al cual nos enfrentamos, no pueden estudiarse de manera externa. Cada acto, gesto, cada baile y cada mocha cobra sentido más allá de la apariencia física o primera impresión que pueda causar, está entonces el sentido en los significados que le atribuyen los actores. Para poder acceder a dichos significados que los sujetos negocian en intercambian, el único medio posible es la vivencia, el experimentar en carne propia y mediante los sentidos como sucede esta socialización. La tocata es por excelencia vivencial, no solo se escucha música en una, se baila y se comparte con la banda en una forma y horizontalidad distinta que en la de un concierto de cancha. La forma de aproximarse a una instancia de socialización como esta debe ser vivencial.

Etnografía Feminista

El núcleo central de esta investigación son las mujeres, quienes han ocupado un lugar ambiguo en las descripciones etnográficas. Si bien no han dejado de ser tenidas en cuenta, generalmente su participación está acotada a temáticas determinadas: familia y matrimonio. Es común verlas caracterizadas desde su rol de reproductoras de la cultura, participando de tareas como la fabricación de artesanías, la preparación de comida, cuidados de parto, etc. Silvana (2012) nos habla de los 'saberes situados' insistiendo en la naturaleza corporizada de toda

mirada y en las localizaciones circunscriptas que permiten aprender a ver, en vinculación a un lugar y un posicionamiento.

En las últimas décadas los estudios de género han explorado las intersecciones con otras categorías, como culturales, étnicas, de clase, etc. Desde este punto de vista, el género se reconoce como una categoría entramada en distintas estructuras sociales, políticas y personales. Frente a esto, la propuesta que se presenta es que desde una perspectiva de género se comprendan los sexos de manera 'situada' es dcir, teniendo en cuenta las dimensiones históricas, culturales y socioeconómicas que pudiesen plantear problemas singulares por el hecho de ser mujer.

En el caso de nuestro estudio, el área en el que nos desenvolveremos se aleja de los tópicos más usuales de las etnografías enfocadas en mujeres, como pueden ser las labores más vinculadas a su rol histórico. Al hablar de la música rock nos posicionamos inmediatamente en un universo asociado tradicionalmente con lo masculino, lo cual presenta problemáticas particulares para las mujeres que se desenvuelven en la escena, frente a lo cual han desarrollado distintas propuestas como forma de resistencia, enunciando así una doble rebeldía.

La etnografía tiene como objetivo el hacer audible las voces y prácticas de dichas mujeres, mostrando su forma de participación en este escenario, no exenta de política. Como Silvana afirma en su estudio, la política se extiende conectándose a rasgos o aspectos generalmente excluidos de su estudio. Las emociones, los chismes, los poemas, las canciones, entre otros, comenzaron a ser reconocidos como parte del "conocimiento cotidiano de la política" (2012), siendo estas últimas -las canciones- nuestro foco de interés.

La observación participante llevada a cabo en estas instancias de organización y encuentro de músicas rockeras se entiende como el estar con mujeres. Hacer cosas juntas, acompañarse y participar. Esta ha sido la vía más importante a través de la cual construir conocimiento. El cantar, bailar, discutir, compartir sensaciones y afectos, observar sus expresiones y escuchar música junto a ellas, todo esto ha sido parte del proceso de investigación. El estar con mujeres, como forma de conocer, implica aceptar que la distancia de quien "observa" no hace ajeno/a a quien investigar. (Silvana, 2012). En el diálogo que significa la presencia del investigador, quien influye con su presencia y al mismo tiempo es observado y analizado, es parte también de la elaboración de conocimiento. Para la etnografía feminista lo emocional y personal ya no puede ser separado de lo conceptual, no basta con que lo personal sea político, sino que también es teórico.

La tocata como escenario ideal: Primeras apreciaciones

Dadalú

Daniela Saldías, más conocida como Dadalú, es una de las voces femeninas más llamativas de la escena independiente. Este reconocimiento es el resultado de una suma de factores; sus rimas muchas veces irónicas, contestatarias e irreverentes. Su estilo que mezclan sintetizadores y guitarras haciendo muestra de una gran versatilidad musical. Arreglos que no tienen vergüenza de mezclar pop, hip-hop, grunge y música bailable. Dadalú además da cuenta de

sus propias inquietudes en la producción de su música, haciendo cuenta de ello al incorporar artículos como una arpillera con su seudónimo escrito, en referencia a Violeta Parra, un velo de luto por las mujeres muertas por violencia machista, una polera con diseño de una vagina, o un 'accesorio' que parecen ser trompas de Falopio enrolladas en su cuello.

Hoy es un día diferente, puede sentirse en el ambiente. De mi casa camino al bar me encuentro con un foro en el frontis de la facultad de Derecho de la Universidad de Chile. Una alumna denuncia el acoso sexual de su profesor, cuenta la historia con detalles y los transeúntes se detienen en su ir y venir un par de segundas para escucharla, para escuchar su testimonio. El ambiente está cargado con una mezcla de solemnidad y rabia, de impotencia. Es 19 de octubre y en todo el continente se han desarrollado marchas y actividades por Ni una Menos, movimiento que comenzó en argentina luego de una seguidilla de femicidios y cuya respuesta se vio en diversos países vecinos.

En Chile las cifras no oficiales hablaban de 39 mujeres muertas, siendo el último femicidio el día antes de la tocata, cual es justo después de la marcha con los gritos frescos en la garganta aún y la idea de que falta demasiado por ganar. Siempre llego para asegurar un lugar cerca del escenario y con buena vista. Esta vez la gente empieza a llegar más tarde, la mayoría de negro. No hago la asociación de inmediato, vienen de las manifestaciones y el motivo era el luto. El público está de luto.

Dadalú tiene una arpillera emulando las creaciones Violeta Parra en la mesa de música en donde hace las mezclas, el pedazo de tela dice DADALÚ grande y con colores lilas. Cuando sube al escenario dos cosas saltan de inmediato a la vista. Lleva una polera con una vagina enorme de colores y con alas. También lleva un velo cubriendo su rostro, efectivamente estamos todas de luto. En otras presentaciones la recuerdo con un accesorio alrededor del cuello que yo pensaba eran emulaban trompas de Falopio, más tarde Dadalú me diría que se trataban de rollos, como de grasa, pero también rollos mentales. Hay público hoy, el equipo FemFest y más personas que las que habíamos visto con anterioridad. De a poco empiezan a acercarse al escenario cuando Dadalú sube y se instala en su equipo de sonido para comenzar con la presentación.

Una representante de FemFest la presenta. “Veo que hay hartas de negro” “Se vinieron de la marcha ¿cierto?” La conexión es inmediata, el público vitorea ante la mención y Dadalú dedica la presentación a la consigna de Ni Una Menos, el sonido electrónico de la mesa de sonido mezclado con las guitarras de sus músicos y su propia voz potente y aguda. “¿Por qué los hombres le tienen tanto miedo a la intimidad si es tan bonita?” Con eso introduce una de sus canciones de amor, pero haciendo la distinción inmediata entre el amor romántico de los machos, “no todo es penetración, abuso, violación”. Le sigue ‘Testeada’ Dedicada a la marcha del día de hoy. Esta vez hay un show, Dadalú se mueve y canta y grita con su velo negro y su polera con una vulva abierta, pero también hay una letra que apela directamente a una masculinidad tóxica:

> “Mira como ella está siendo testeada
> todo para ser aprobada por el comité
> ese que sale en la tevé
> 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"

Se encarga de reforzar esta idea entre tema y tema "Nos están matando caleta, por eso estamos de luto. No hacemos nada y nos matan. *Why*."

Canta canciones clásicas de reggaetón y les cambia la letra *dale con el látigo a la mentalidad patriarcal* y *papi chulo* son ejemplos de ello. Señala el arpillero que nos había llamado la atención en un principio y dice que ese es su cover a Violeta Parra. "Todas cantan volver a los 17 y no tienen idea las weonas". Nos reímos y termina la presentación con una canción que hace homenaje a Sepultura y su canción War for Territory, haciendo uso de los gritos guturales en los coros acompañada del a voz de sus compañeros de banda, haciendo un contraste entretenido y brutal entre su tono más melódico y agudo.

Su presentación es corta pero intensa, contundente. El mensaje llega claro y por todos los flancos posibles. Nos hace reír, pero también asentir con la cabeza en acuerdo. Ya había escuchado a Dadalú antes, en los demos en internet, pero nunca me había gustado mucho, no me había llamado la atención. Verla en el escenario es completamente distinto, esa es la gracia de la tocata, las cosas llegan de forma distinta y Dadalú se luce cuando interactúa con el público, cuando deja claro todo lo que tiene que decir entre canción y canción, con su velo de luto y su polera que la sitúa en el escenario desde el ser mujer y tener vagina. Cuando se baja la verdad es que quedamos con gusto a poco, pero queda una banda más y son recién las once de la noche. El público en vez de irse sigue llegando y la mesa de FemFest vitorea a Dadalú cuando baja del escenario.

Horregias

En su página web principal figura una foto del famoso cerro de Renca con la frase icónica de 'Renca la Lleva'. También hay tijeras cruzadas unas con otras en un fondo en degradé. Horregias es una banda que se autodenomina 'lesbiana punk rock camión' del Cerro de Renca y todo desde su indumentaria hasta la decoración de la página hace referencia a ello. Las integrantes de la banda se hacen llamar Horridia Parra, Feocia y Mari-Crimen Kraken Krueger.

Esta banda de sonido inconfundiblemente punk, entre alaridos y guitarras poderosas hacen uso de un estilo marcado por letras satíricas, ironizando con el discurso hegemónico patriarcal y "desnudándolo en todas sus brutales aberraciones". Su música nace desde la necesidad de expresarse desde la experiencia de ser mujer lesbiana, desmantelando el discurso hegemónico y aportando a la construcción de nuevos imaginarios. Esto por medio de un punk rock atrevido y sin censura, disfrazadas de sacerdotes, huasos y vistiendo como 'camionas'.

El bar de René es atendido por sujetos llenos de tatuajes y de frondosas barbas que conversan con los comensales tras la barra de madera que ocupa casi todo el interior del local. Es un pasillo largo, con espacio para algunas mesas y nada más. Desde ahí ya se siente el retumbar ahogado de los instrumentos, apaciguado tan solo por una puerta de metal que esconde el verdadero espectáculo. Entre el inconfundible olor de la cerveza y el público amontonado frente al escenario, es que un grupo de mujeres aporrea con fuerza la guitarra y grita contra el micrófono:

"¡A los machos femicidas los queremos ver arder!". Los asistentes a la tocata se unen rápidamente a los vítores, uniéndose enajenados a la *mocha* cuando la banda dedica una canción a *quienes nos odian por ser mujeres*.

"¡Venimos a lesbianizar! ¡Somos lesbianas lesbianizantes y vamos a ejercer el lesbianismo el triple por quienes no pudieron!" La vocalista luce una polera con las palabras MUERTE Y DESTRUCCIÓN que se ven incluso desde donde me encuentro, en una mesa alejada del público para que el remezón de su baile no tire al suelo mi cerveza.

Son estos gritos, los vítores y los comentarios espontáneos acerca de la lesbianidad de Gabriela Mistral (¡Si estuviera viva estaríamos pololeando!) los que solo pueden apreciarse en la tocata, comentarios que se pierden en la pulcritud del disco o de las canciones divulgadas por medios digitales. Es aquí, en la tocata y con las bandas sobre el escenario, en donde se puede apreciar en toda su gloria la performatividad de un discurso que se desprende de las canciones, de los mensajes en las poleras negras y de la forma en la que se mueven sobre un escenario que reclaman, por fin, como suyo. "*No vamos a dedicar esta tocata a ningún conchesumadre. ¿Qué onda esa weá de nadie menos?*" Las Horregias son claras, firmes, se posicionan en el escenario como una banda de rock lésbico. Sus letras son directas, irónicas a lo más, pero no poseen la codificación ambigua de la metáfora:

"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"

Antes de ellas, Dadalú cantaba con fuerza que *ella está siendo testeada*. No es coincidencia que ambas artistas se presenten el 19 de octubre, después de la masiva marcha Ni Una Menos. Se apropian de un lugar tan evidentemente masculino como lo es el Bar de René y lo llenan de consignas contra la violencia: "¡No hacemos nada y nos matan! Why?" La tocata se transforma entonces en un espacio catártico. En este día específico, las mujeres llegan de negro luego de una marcha porque *nos están matando caleta*. En este espacio, se toman una cerveza en un lugar en donde bandas de mujeres como ellas les aseguran no habrá violencia, ocupar ese lugar en la escena se transforma entonces en un acto de resistencia en sí mismo, igual que cantar y bailar, igual que gritar a todo pulmón "¡A los machos femicidas los queremos ver arder! "

Diavol Strain

Diavol Strain es una banda autodenominada Dark Wave Queer, lesbiana y feminista. Esto ya debiese ser suficiente para llamar la atención de cualquiera. Activas desde el 2015, se caracterizan por una estética gótica y por un sonido que mezcla lo industrial con alaridos melódicos, todo en una estética oscura. La banda está conformada por dos mujeres, Laura en la voz y el bajo, Ginger 'blue' en guitarra y coros. La descripción que figura en su página es un excelente resumen de lo que Diavol Strain representa en la escena underground, con un público fiel y un recibimiento positivo de la crítica, éxito que las ha fuera del país.

"*Desde el 2015 recorremos los delirios internos y externos que nos invaden, tornándolos en melodías llenas de atmósfera y ruido armónico. Llevamos la rabia y el luto como verbos contra la imposición de vivir en un estado absorbido por el capitalismo y*

las herencias patriarcales. Repudiamos los legados de tortura hacia toda especie sensible en este planeta. Cada lágrima es motor que brota en acordes. "

Hoy es la última tocata de FemFest en el Bar de René y quieren terminar a lo grande, eso es lo que han anunciado. Hoy hay menos gente y las preparaciones parecen ser más lentas, ya van más de las once y la cerveza pierde el gas sobre la mesa mientras espero a las famosas Diavol Strain, recién llegadas de su gira en Amsterdam, a un festival precisamente de rock de mujeres. Me tomo mi tiempo para ver a la gente llegar a paso lento, como sabiendo que Diavol Strain solo sale muy de noche, por el carácter gótico que tienen. Frente a mí una mujer de talla grande me da la espalda y en su chaqueta de mezclilla luce un enorme parche de Hija de Perra, caracterizando de forma muy adecuada la clase de público que viene esta noche.

Un poco antes de las doce descienden. Las anuncia diciendo que esta noche se termina a lo grande, con la *oscuridarks*. Literalmente descienden, llegan desde una puerta escondida sobre el escenario que se conecta con una pequeña escalera por la cual las chicas bajan. Las había visto antes, tomando cerveza con sus compañeras, pero ahora son otras personas. Llevan vestimentas completamente góticas, con el maquillaje oscuro y los labios negros, mucho vuelo y cuero, es lo primero que salta a la vista.

Para entonces el lugar ya está lleno y yo logro llegar en frente del escenario, la gente graba y se mueve con vasos de cerveza en sus manos. Es lo más lleno que he visto el recinto, casi no hay mesas para darle espacio a quienes estamos de pie intentando ver a la banda. En esta ocasión, si, puedo notar que hay gran público masculino. En otras ocasiones los asistentes han sido mitad y mitad, pero los hombres siempre con un perfil más bajo, sentados mirando o acompañando en otras ocasiones. Ahora están de pie junto a mí, en medio del tumulto que se forma para llegar hasta adelante. Cuando logro quedar frente al escenario me doy cuenta de que estoy justo detrás de la vocalista de Vaso de Leche, la escena en la escena.

El primer tema es instrumental, la baterista aporrea con fuerza las baquetas, sentada con las piernas abiertas y la falda arremangada para poder tocar mejor. Los cables en el piso se enredan con los pedales y las botellas de cerveza a medio tomar de las que van bebiendo entre canción y canción. Es otra tocata intensa, corta, el estilo es un rock oscuro con muchos gritos y una voz que a ratos no se entienden, pero tal vez no es tan necesario, porque entonces baja de las alturas una mujer completamente blanca, desde la escalera contorsionándose como poseída y mostrando los senos, el resto de su cuerpo envuelto en una especie de vendas y un velo en su rostro que mira cuando le tomo fotos y hace morisquetas. Se retuerce ahí en su escalera haciendo caras al público mientras la banda sigue tocando como si ella fuese parte del escenario.

De la puerta de la cual apareció sale humo que le da un ambiente incluso más fantasmagórico e irreal a la presentación. Nadie puede dejar de mirar y tan de pronto como apareció vuelve a trepar su escalera para desaparecer, dejándonos a todos con la impresión de haber visto algo distinto, un poco de teatro, la performance misma. El público aplaude y yo en primera fila me uno a los gritos con ganas porque fue increíble y la mujer me hacía caras cuando le

apuntaba con mi cámara. Es lo que faltaba por ver en el escenario.

El siguiente tema se llama angustia y es precisamente eso, gritos guturales que vienen de las entrañas, temas que mezclan alemán con español. Temas lúgubres, también, oscuros. Todo es oscuridad desde el maquillaje, los movimientos, la ropa. No hablan entre los temas y no es mucho lo que alcanzo a escuchar de la letra, esto entra por los ojos y por las vísceras cuando los gritos resuenan en el pecho y la gente mueve sus cabezas al ritmo de la música que transmite la sensación de querer irse lejos, Laura luego me dirá que de eso se trata Autoexilio, el siguiente tema. La decepción ante la sociedad:

"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"

Se van por donde llegaron, desapareciendo por esa compuerta que quien sabe a dónde va. Como a otro mundo, así desaparecen dejándonos la sensación de haber visto algo distinto, con la efervescencia del público aún suspendida entre la gente y los gritos haciendo eco entre los asistentes.

Amanitas

Amanitas es una banda distinta, conformada por cinco mujeres, los colores oscuros son reemplazados por tonos pasteles que hacen juego con su estilo de rock alternativo y dreampop. Se caracterizan por coquetear con lo onírico, con letras surrealistas y un sonido experimental que une el ruido y la distorsión del rock de los 70' con melodías ensoñadoras y armonías atmosféricas.

Su presentación tiene lugar en un contexto distinto, pero creo que es adecuado. La feria Cohete Lunar acoge artistas independientes de todo tipo, ilustradores, artistas plásticos y de serigrafía entre otros, ocupan los pasillos de la Universidad ubicada en república. Ofrecen comida vegana y vegetariana, de todo un poco para todos los gustos. Es todo muy 'alternativo', nada de marcas ni de grandes auspiciadores, todos con sus propias propuestas artísticas, sus apuestas. Hay gente con disfraces para tematizar Halloween que se viene en dos días más, con kimonos o trajes de tipo japonés o cosas más clásicas, todo lúdico y cercano, gente común, corriente con sus puestos.

Amanitas cierran la jornada del día de hoy, el escenario ubicado al fondo del patio en donde las tiendas están dispersas. Reviso la cartelera de las bandas que acompañan el festival y Amanitas es la única banda femenina. A ellas si las he escuchado antes, tienen más difusión que otras bandas de la escena a las que he visto actuar, con demos en Youtube y una página en Facebook bastante activa.

Suben pasado las ocho de la noche, más o menos la hora que tenían prevista. Son chicas de aspecto simple, con mechones de colores y flequillos rectos. Una de ellas se sienta en el piso sin tomar posición cuando empiezan a afinar, mira a todas partes como esperando algo. Luce un look rockero clásico con el pelo corto y la chaqueta de cuero. Es ella quien las presenta como '*su banda, sus amigas, sus amores*'. Esta vez no podrá tocar

porque se rompió la mano, por lo que tuvieron que adaptar todo a un formato 'acústico raro', porque ellas son más rockeras.

Cuando comienzan a tocar la chica de la mano rota se queda sentada en el suelo, mirando a su banda tocar, cantando bajo las canciones y moviendo la cabeza al ritmo de los acordes lentos y armoniosos que adecuaron para este nuevo formato. Quiere estar ahí, se miran, hay complicidad y real cariño entre ellas.

El sonido de Amanitas es limpio y directo. Hablan de una de sus canciones, Sudacalandia. Esta canción -dicen- es acerca de lo que pasa en Latinoamérica, de los femicidios y los genocidios que vienen dándose "desde la colonia e incluso antes", por eso esta canción es para nosotras, y fue una de las escogidas en su gira cuando fueron a China.

"Conozco un cielo de mentira,
Que profundizan con un nudo de ficción
Ooohh
Con ojos negros de rotunda atracción
Diluyen tinta en medio del mar
que da espejismos de algún ciclo zodiacal
Las dimensiones siempre alterarán
Ohohoho"

La siguiente es una canción erótica y se nota en el temple de la voz de la vocalista que ronronea como un gato y se acopla a las cuerdas de una guitarra acústica tranquila pero firme, cuyas notas llegan claras y llenan el lugar sin techo. Aventurar es una canción sobre la exploración erótica y su contraparte es Desvelo, la continuación, la parte del enamoramiento. La narrativa de la banda es así, primero el erotismo y luego el amor romántico. Mientras cantan la chica de la mano rota va dejando pequeñas figuras de conejos con luces led sobre el escenario, ya es de noche y el sol se pone, los conejos brillan de colores y parece que van cambiando según la música mientras las chicas cantan y la gente sigue acercándose más y más al escenario.

Terminan luego, mencionando lo felices que están de ser parte de una instancia así, con todos estos artistas haciendo dibujos e ilustraciones. Se dieron un par de vueltas y amaron todo. La presentación da cierre al primer día de la feria, ya es de noche y tienen que desmontar rápido por lo que no pueden hablar más. Me quedo un rato con sacando fotos y las veo conversar como conversan las mejores amigas, así debería ser siempre la música.

Conclusiones, apreciaciones y canciones

Son muchos los detalles que van quedando tras tanta música. Las temáticas que se repiten y las formas de abarcar estas desde las letras, la interpretación y la performance. Este artículo está enfocado principalmente en la apuesta performática, siendo la parte lírica tratada en profundidad dentro de la tesis que da vida a este artículo.

Las temáticas más recurrentes en el escenario pueden ser separadas en cuatro: Amor, sexualidad, libertad y violencia. El primero se presenta en las interacciones entre las bandas y el público. Este amor no discrimina ni hace diferencias, las mujeres que aman a mujeres se hacen notar, la cercanía entre las integrantes de las bandas sin que se note una guerra de egos (que puede o no existir, pero a la hora de jerarquizar espacio en el escenario o interacción

con el público, no aparece). Amanitas lo dice: Mi banda, mis amigas, mis *amores*. Las bandas femeninas se lucen cuando se trata de cercanía. Becker (2013) apuntaba que uno de los puntos más importantes de la emotividad en la performance recae entre la relación entre performers y de estos con su público. En esta categoría la relación horizontal y *amorosa* enfatiza la deconstrucción de las clásicas jerarquías patriarcales.

El amor romántico no es exclusivamente heterosexual, y esto no es algo que queda únicamente remitido a las letras con pronombres femeninos. Arriba del escenario, las Horregias llaman al público a lesbianizar'), a ser lesbianas lesbianizantes, a ejercer el lesbianismo. Esta declaración es parte de su puesta en escena en cuanto lo gritan a todo pulmón entre tema y tema.

Las canciones dedicadas al amor romántico son muy corporales con movimientos más suaves, un acercamiento distinto al que se tiene con otras temáticas. Se da énfasis en lo vocal y lírico. Existe una fuerte conexión con el siguiente tema que es la sexualidad, ya que se enlaza el amor romántico con la intimidad, algo que Dadalú afirma los hombres le rehúyen, le tienen miedo a pesar de que es algo tan bonito. Se realiza una oda a la intimidad entonces, ahondando también en el disfrute de la mujer.

La sexualidad se ve ligada al ser mujer de formas más explícitas. Dadalú lleva una polera con una enorme vagina dibujada con alas y colores a la cual le pone el micrófono para que 'hable', porque la vagina no ha tenido voz por mucho tiempo. La sexualidad es libre y no necesariamente heterosexual, en las canciones de estas bandas. Queda claro con temas como 'heteronormativa' de las Horregias.

Para Monod (1971) la forma de vestir y los accesorios corresponden a un sistema integrado de comunicación infraverbal. Las chicas visten traje y corbata, ropa unisex y andrógina, pero también llevan faldas de látex apretada y maquillaje gótico en el rostro. El pelo muy corto y los labios pintados. Se juega con la imagen sexual arriba del escenario, otro ejemplo de ello es la puesta en escena de Diavol Strain con la mujer que se contorsiona semi desnuda mientras ellas interpretan un tema. Lo mismo con el maquillaje, puede ser inexistente casi o remarcado dando un aspecto gótico, son extremos, pero tienen el factor común de no ser tradicionales, visualmente se juega con la sexualidad como algo fluido, en oposición a la 'heteronorma' que señalan como algo negativo en sus canciones.

El juego con el erotismo también está muy ligado, las palabras orgasmo, vagina o deseo aparecen reiteradamente, aunque no necesariamente en canciones de corte más cercano como se jugaba con el amor romántico con anterioridad. Cuando se habla (o se canta) de sexualidad está mucho más ligado al baile, al movimiento en el escenario, a 'chasconearse'. La sexualidad es vista desde un punto de vista femenino, desde la 'vulva', por eso lo recurrente de la imagen de la vagina, y esta sexualidad –al igual que el amor romántico—no está ligada necesariamente a un hombre, no aparecen tanto en las letras ni sobre el escenario como aparece la idea del goce personal. Los elementos 'masculinos' como son el traje de dos piezas o las fedoras son parte de la escena, pero no se pretender 'ser' el hombre, siempre se hace énfasis en el ser mujer y ser mujer sexuada pero no para consumo de otro:

"(…) Lo que venden es una mina caliente, siempre lista para follar, antes q cualquiera haga algo, antes que ella misma haga algo… cosa que me parece mega falsa. La sexualidad es un deporte, un trabajo, ensayo error, siento q se vende como algo inmediato y mayormente desde una perspectiva masculina (Dadalú, 2018).

Otra temática es la libertad, tópico tema por excelencia del rock. Se hace un llamado a la libertad en muchas de las letras, y esto se ejemplifica mediante los bailes alocados, el saltar y gritar sobre el escenario. Sin embargo, esta libertad tiene un público específico. La libertad dirigida a los sectores oprimidos. Se pone de manifiesto con la bandera mapuche en el escenario, en las temáticas lésbicas, etc.

Está relacionada también con la forma de vivir los otros dos temas anteriores. En este caso la figura de las mujeres rockeras es una figura libre o cercana a la libertad, o al menos eso enseñan con los bailes desenfrenados y el uso de recursos visuales poco convencionales, como el maquillaje o la ropa unisex. La idea que da la música en el escenario es la de 'hacer lo que se quiera hacer', esto de forma independiente y sin hacer caso a la opinión de los demás. Esa es la imagen que se entrega. No hay restricciones sobre el escenario sobre como cantar o moverse. Se grita, se salta, se dicen garabatos, etc. El rock es corporal y la libertad está ligada a esto también. Así que se baila, se bebe y se disfruta. La idea de pasarlo bien, por eso las bandas arriba del escenario están gozando, están en un espacio entre amigas donde pueden hacer lo que quieran, se notan en espacios de confianza.

La cuarta temática es la de la violencia, expresada como algo terrible que no debe ser naturalizado. Cuando se habla de violencia las vocalistas gritan, distinto a los chillidos que están en las canciones de libertad que son como el grito que se profiere en una montaña rusa. En la violencia son gritos de angustia. Diavol Strain lo ejemplifica bien en sus canciones guturales, en la inflexión de la voz cuando se habla de dolor e ira.

La violencia está relacionada con la muerte, el dolor. Acá se usan los recursos visuales que evocan lo tenebroso, se juega con las luces y el sonido, este último no es armonioso ni tampoco alocado. Las luces se apagan o son tenues, o son rojizas. La violencia también está relacionada con el enojo, con la rabia ante la injusticia que denuncian las canciones (en contra de las mujeres, las lesbianas y los indígenas principalmente), la rabia no se ve en cuerpos quietos si no que en cuerpos que gritan y se encorvan sobre sí mismos mientras aprietan con fuerza el micrófono entre las manos. Aparece la imagen del luto, vestir de negro y llevar un velo porque hay mucha muerte, se interroga al público también ¿qué está pasando que nos están matando tanto? "Nos" están matando, no están matando a las mujeres como otro lejano, sino que nos están matando a *nosotras*. Quienes hacen la música no son un ser ambiguo, son mujeres. Se pasa desde la idea de la fiesta y pasarlo bien a algo más de catarsis.

Todos estos temas se encuentran en el escenario, en el cuerpo de estas mujeres que presentan y representan la música desde la condición de ser mujeres, desde sus luchas y sus complejidades. Las bandas femeninas de la escena están posicionándose con fuerza, utilizando el *underground* como un bastión de resistencia y expresando su descontento a través de su música, pero también por medio de la forma en la que presentan dicha música. Todo forma parte de un

mismo acto performativo inherentemente vivencial, en donde se va entramando un discurso de género que nace como respuesta a la violencia y pide de una vez por todas un alto.

Bibliografía

Becker, G. (2013). El Cuerpo en el Rock: gestualidad, poiética e identidad. Dos casos del punk. *Resonancias*, 17(32), pp. 111-134. Recuperado https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4579

Davidson, J. (2011). The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: a case study of Annie Lennox. *Musicae Scientiae*, *V* (2), pp. 235-256.

García, D. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Nómadas*, (29), pp. 187-199. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502008000200014&lng=en&tlng=es.

García, N. (2012). *Des/armando la escena: narrativas de género y punk*. Tesis de maestría, Universidad de Barcelona, Barcelona

Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans*, *13*. Recuperado de http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahorauna-introduccion-al-dossier

Jacobson, D. (1991). *Reading Etnography*. Nueva York: Suny Press.

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

Monod, J. (1971). *Los barjots. Ensayo de etnología de bandas de jóvenes*. Barcelona: Seix Barral.

Roszak, T. (1968). The Making of a Counter Culture. Nueva York: Anchor Books.

Salas, F. (2009). *Mira niñita*. Santiago: Universidad Diego Portales.

Silvana, M. (2012). La etnografía en la construcción de una perspectiva de género situada. *Revista* Clepsydra, (11), pp. 41-58. Recuperado de https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/2290

Urteaga, M. (1996). Chavas activas punks: la virginidad sacudida. *Estudios Sociológicos*, *14*(40), pp. 97-118. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/40420928

Sociología de la crítica en el arte: polémicas e instituciones

Sociology of critique in the art: controversies and institutions

TOMÁS PETERS[1]

[1] Sociólogo, Universidad Alberto Hurtado. Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Doctor en Estudios Culturales, Birkbeck College, University of London. Correo de contacto: tomas.petersn@gmail.com.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo identificar, a través de los 'intercambios libres' entre Pierre Bourdieu, Hans Haacke y Andrea Fraser, las nociones de crítica institucional, arte y política, y campo artístico, hoy. A partir de esos debates, el artículo analiza dos casos ocurridos en Chile y que ayudan a ampliar las preguntas y nudos problemáticos planteados: por una parte, la video-instalación "Ideología" del artista visual Felipe Rivas y su censura (y posterior exhibición bajo un "esquema de mediación" a finales de 2016) en el Centro de Extensión del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Valparaíso. Por otra, el artículo ahonda en el caso del robo al "Torso de Adèle" de Auguste Rodin desde una exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile el año 2005. A partir de ambos ejemplos se analiza cómo estas acciones de arte marcaron un punto de inflexión en la forma de ejercer la *coordinación discursiva y administrativa* entre los espacios institucionales de exhibición del Estado de Chile y las manifestaciones artísticas contemporáneas de corte crítico-político. Al final del artículo, se abordan algunos lineamientos teóricos y analíticos sobre la práctica de la crítica institucional en el campo artístico local y cómo la institucionalidad cultural administra —y muchas veces "moldea" a su beneficio— esas operaciones artísticas bajo la lógica de la democratización cultural.

Palabras clave: crítica institucional, sociología del arte, polémica, institucionalidad cultural, Chile.

Abstract

This article aims to identify, through the "free exchanges" between Pierre Bourdieu, Hans Haacke and Andrea Fraser, the notions of institutional critique, art and politics, and artistic field, today. Starting from these debates, the article analyzes two cases that took place in Chile which helps to extend the questions and problematic knots proposed: on one hand, the video-installation "Ideología" by visual artist Felipe Rivas and the censorship it suffered (and later exhibition under a "mediation model" at the end 2016) in the Extension Center of Consejo Nacional de la Cultura y las Artes of Valparaiso. On the other, the article delves into the stealing of the "Torso de Adèle" of Auguste Rodin from an exhibition in the National Museum of Fine Arts of Santiago, Chile in 2005. It is from these cases that we analyze how is that these art actions set a turning point in the way of practicing the discursive and administrative coordination between the institutional settings of an exhibition that belongs to the State of Chile and the contemporary artistic manifestations of critical-political character. In the end, we deal with certain analytical and theoretical guidelines on the practice of institutional critique in the local art field and how the cultural institutionality manages -and sometimes shapes to its own benefit- these artistic operations under the logic of cultural democratization."

Key words: Institutional critique, sociology of art, controversies, cultural institutionality, Chile.

Fecha de recepción: 3 de diciembre de 2017

Fecha de aceptación: 11 de enero de 2018

Introducción

El análisis sociológico sobre el arte contemporáneo ha debido enfrentar una serie de procesos de complejización e interacción global: la ampliación geográfica del mercado del arte, la reformulación de las industrias creativas, la administración neoliberal de los espacios museales, la transformación de las audiencias artísticas, la diversificación de las formas de producción y financiamiento del arte, etc. Estos hechos han cambiado las formas de pensar *lo político y lo crítico* del arte, así como también las lógicas sociológicas de análisis de los mundos artísticos. En un contexto cargado por la disolución de las fronteras simbólico-comerciales y la valoración de la producción artística mediática, surge la pregunta por la función crítico-cultural e institucional del arte: ¿dónde está la crítica? ¿cómo opera hoy? ¿cómo ha sido administrada por el espacio artístico? ¿qué queda de la *crítica institucional* hacia/del mundo del arte?

La pregunta por la *crítica* en el arte posee variadas aristas.[2] Esta deambula, como un traje de corte y confección permanente, desde la crítica de arte hasta la astucia crítica del arte; desde la contemplación crítica *de la forma* hasta la crítica como eficiencia programática y/o mesiánica (Eyck y Busch, 2012). Más allá de sus usos formalistas y procedimentales, lo cierto es que, desde las vanguardias artística, la noción de crítica no puede desligarse de su *especulación política* (Rancière, 2005). Esta es y ha sido su mayor insinuación histórica. Sin embargo, lo que comenzó como una propuesta de la disonancia, de la trinchera, de los márgenes, de la periferia, hoy pareciera haberse incorporado como un lugar común en el mundo artístico. Si hace treinta años atrás la voluntad política del arte se establecía como una dicotomía entre el nosotros y ellos, entre el centro y la periferia, entre el espacio institucional y el no-institucional; hoy se ha transformado como un discurso interiorizado, productivizado y enseñado en las lógicas históricamente más institucionales del arte: la academia, el mercado y la museografía. Hemos pasado de la crítica institucional a una institucionalidad de la crítica.

Para entender estas tendencias y profundizar en esa discusión, resulta importante volver a viejos debates y revisar los actuales. En efecto, desde mediados de 1980, Pierre Bourdieu no sólo participó en una serie de rondas de conversación con artistas e intelectuales sobre la relación entre arte y política, sino que también generó una gran influencia en las formas productivas de una serie de artistas que hoy se enfrentan a los fenómenos arriba enunciados. En una primera parte de este artículo, se analizará la dimensión de *la crítica institucional* desde los intercambios e influencias reflexivas de Bourdieu con el artista alemán Hans Haacke y la artista norteamericana Andrea Fraser. Con el objetivo de exponer la relación colaborativa entre sociología y arte, este artículo tiene como objetivo identificar, a través de esos 'intercambios libres' entre Bourdieu, Haacke y Fraser, las nociones de crítica institucional, arte y política, y campo artístico, hoy. En una segunda parte, y a partir de los debates antes expuestos, nos concentraremos en analizar dos casos ocurridos en Chile y que ayudan a ampliar las preguntas y nudos problemáticos planteados aquí: por una parte, nos concentraremos en la video-instalación "Ideología" del artista visual chileno Felipe Rivas. A partir de su obra — compuesta de contenido sexual explícito y

[2] Para una revisión actual de la relación entre arte y crítica, véase Foster (2017).

referencias a la figura de Salvador Allende—, se abordará cómo su censura (y posterior exhibición bajo un marco de "precaución" a finales de 2016) en el Centro de Extensión del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Valparaíso marcó un punto de inflexión en la forma de ejercer la *coordinación discursiva y administrativa* entre los espacios institucionales de exhibición del Estado de Chile y las manifestaciones artísticas contemporáneas de corte crítico-político. Por otra parte, el artículo ahondará en el caso del robo al "Torso de Adèle" de Auguste Rodin ocurrido en junio de 2005. A partir del documental dedicado al hecho (Dir. Cristóbal Valenzuela, 2017, 1h 30m), nos enfocaremos en analizar cómo un hecho artístico como el robo de una pieza del escultor francés desde una exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, produjo un cuestionamiento amplio sobre la institucionalidad artística y la tensión entre presencia/ausencia del *objeto arte* en ellas.

Al final, este artículo aborda algunos lineamientos teóricos y analíticos sobre la práctica de la crítica institucional en el campo artístico contemporáneo y cómo la institucionalidad cultural local administra —y muchas veces "moldea" a su beneficio— esas operaciones artísticas bajo la lógica de la democratización cultural. Sin embargo, ese moldeamiento siempre se pone en duda gracias a nuevas ocurrencias críticas del arte.

El intercambio libre entre Pierre Bourdieu, Hans Haacke y Andrea Fraser

En noviembre de 1991, Pierre Bourdieu mantuvo una serie de reuniones-entrevistas con el artista conceptual germano-estadounidense Hans Haacke. Cuatro años después, este encuentro sería publicado como libro en *Free Exchange*. En sus páginas se desarrolla un diálogo caracterizado por *reacciones de las reacciones* sobre la relación entre arte, política y crítica, así como también los conflictos que esos términos generan en la institucionalidad cultural global.[3] Para Bourdieu, Haacke no sólo representaba al artista crítico por excelencia sino que también serviría como un gran ejemplo de su sociología de las prácticas intelectuales: a saber, aquel que desarrollaba un análisis crítico del mundo del arte a través de las condiciones mismas de la producción artística. A través de su observaciones y producciones artísticas semi-sociológicas, Haacke era capaz de desnudar las particulares formas de dominación —lo que Bourdieu conceptualizó como "poder simbólico"— que se ejercen tanto en la sociedad como en el mundo del arte.

A lo largo de la conversación entre el sociólogo y el artista, se trazaron una serie de temáticas emergentes a inicios de 1990: la libertad de expresión artística en Estados Unidos y Francia, la participación exponencial de empresas privadas en el mundo artístico, la dificultad de unir a los artistas por luchas comunes, las tensiones entre libertad académica y autonomía intelectual, el papel del Estado en el financiamiento de las artes y el rol de los medios de comunicación, entre otros temas. Entre ambos se podía evidenciar una suerte de decepción con el devenir de los acontecimientos generados en la década de 1960 (Mayo del 68, la guerra fría, el capitalismo, etc.) y sus efectos en el mundo artístico. Especialmente preocupante resultaba, para ellos, el creciente abandono del Estado en el apoyo a la creación artística e

[3] Pierre Bourdieu también mantuvo diálogos con otros artistas. Véase, por ejemplo, su conversación con el premio Nobel alemán Günter Grass.

intelectual y el financiamiento, cada vez más arrollador, de empresas privadas en bienales de arte, exposiciones, muestras permanentes y temporales, etc. Para ambos, este hecho tenía consecuencias directas: no sólo los intelectuales y artistas se distanciarían del pensamiento crítico y darían paso *a la gestión*, sino que también era esperable vislumbrar que las empresas privadas prescindirían de financiar acciones de interés público. Si bien ambos reconocen que el Estado tampoco garantiza el interés de *lo público*, éste permitiría sin embargo mayores chances de apertura crítica. Al distanciarse de las lógicas de la rentabilidad y la ganancia, el Estado daría un margen de libertad más amplio a las artes, lo que exigiría, al mismo tiempo, *saber usarlo*.[4]

Para ejemplificar ese *saber usarlo,* Bourdieu se refiere al trabajo de su amigo Hans. En aquellos años, Haacke era reconocido por el mundo artístico como un intelectual incómodo al interior de la institución artística. Sus obras —caracterizadas por develar el accionar de las empresas en el mundo del arte— eran su mejor arma para *forzar el habla* en contra de la acción simbólica de las corporaciones privadas. En efecto, para Bourdieu el trabajo de Haacke exigía a los periodistas y a la opinión pública reflexionar sobre las luchas simbólicas que ejercían las empresas sobre los contenidos editoriales de la institucionalidad cultural *en* la institucionalidad misma (especialmente en los museos). En obras tales como *MoMA Poll* (1970), *On Social Grease* (1975), *Cowboy with Cigarette* (1990), *Helmsboro Country* (1990), etc., Haacke ponía en tensión la presión ejercida por la industria tabacalera, bélica y petrolera tanto en la política doméstica como en las políticas estético-museales de Estados Unidos a finales del siglo XX. Bourdieu anotaría que Haacke era capaz de "hacer una sensación (*making a sensation*), que no significa ser sensacional, como los acróbatas de la televisión, sino más bien, en el sentido más estricto del término, poniéndolo en el nivel de la sensación — esto es, tocando las sensibilidades, movilizando gente." (Bourdieu y Haacke, 1995: 23)[5]

No se puede atribuir a las obras de Haacke el hecho de que hoy, en nuestros tiempos, sea impensable que *Belmont Light* auspicie una retrospectiva de Juan Francisco González o Eugenio Dittborn. Fueron contextos complejos — como la discusión sobre el cáncer de pulmón a finales del siglo pasado y otros procesos similares— que hicieron posible esa decisión. Sin embargo, lo interesante de Haacke es que su accionar en esos ámbitos fue considerado, por aquel entonces, como una provocación crítica al interior de la institución artística. Con varias censuras a su haber —como su exposición individual de 1971 en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York—, Haacke desarrolló una estrategia de intervención crítica a través de los *intersticios* de la institucionalidad. Considerando la importancia del contexto donde la obra es presentada o exhibida —y si es en un espacio público puede, en efecto, ser víctima del vandalismo sin criterio político—, Haacke afirma que la censura y la auto-censura existe y está en todas partes. En sus palabras: "sin embargo, si uno pone a prueba los límites, a veces uno descubre que hay aberturas en el muro que podemos perforar o atravesar, y que las cosas pueden hacerse aun cuando parezcan como imposibles" (Bourdieu y Haacke, 1995:

[4] Bourdieu afirma: "A public system leaves a very large margin of freedom, but one must still make use of it." (Bourdieu y Haacke, 1995: 75).

[5] Todas las traducciones son propias.

77-82). Al igual que en el judo, el ejercicio consistiría en usar la fuerza del adversario.

Ciertamente, y como Bourdieu lo hace notar, Haacke conoce las reglas del arte y logra administrar la crítica *en* la institucionalidad. Empero, en el tiempo histórico donde el artista germano-norteamericano ejercía su labor, la noción de *crítica y política* mantenía una relación difusa y en construcción al interior de la institucionalidad artística norteamericana. Aun cuando para Haacke era natural comprender las instituciones artísticas como instituciones políticas, la teoría crítica —en especial la *French Theory*— no circulaba tan libremente como lo hará en las décadas siguientes (Cusset, 2008). Por consiguiente, el trabajo de Haacke no era fácilmente concebible en las instituciones culturales ni en el mercado del arte. Si para cierta fracción del mundo artístico su gesto político consistía en mantenerse en los márgenes/periferias/bordes, para otros lo político estaba en saber cómo conducir una *línea de fuga* crítica desde el interior de la institucionalidad, es decir, una ruptura del orden sin restricciones. Y en ese juego se conformó el movimiento de la crítica institucional y emergieron nuevas figuras en la esfera artística, tales como Andrea Fraser.

En las últimas páginas de *Free Exchange,* Bourdieu afirma:

> todo me hace pensar que los intelectuales —se refiere a los de 1980— no están para nada conscientes sobre el momento de la *performance*, y por ende no lo hacen objeto de su investigación… Pienso que ellos deberían tomar inspiración de investigaciones como la tuya —se refiere a Haacke — o las de Andrea Fraser con el fin de dar una efectividad simbólica total a la revelación de los mecanismos sociales, en particular aquellos que regulan el mundo de la cultura. (Bourdieu y Haacke, 1995: 108-109)

Con cerca de 30 años de diferencia generacional con Hans Haacke, la artista norteamericana Andrea Fraser es reconocida mundialmente como una representante pura del movimiento de la 'crítica institucional' así como también por sustentar su práctica artística a partir de elementos teóricos de la obra de Pierre Bourdieu. A diferencia del contexto de Haacke —caracterizado, principalmente, por la "intromisión" de la empresa privada en el mundo del arte y la discusión embrionaria de la crítica en la institucionalidad artística—, el espacio performativo de Fraser se plantea sustancialmente distinto: hoy los grupos económicos complejos financian extensamente el mundo del arte[6] y, al mismo tiempo, la crítica —entendida como teoría crítica *y* arte— aparece como un ingrediente más en la circulación de mercancías discursivas. [7] Ambos aspectos constituyen el escenario donde circula la artista norteamericana Andrea Fraser.

En su texto 'De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica' —texto central de su primera exposición monográfica en Barcelona y Ciudad de México durante 2016—, Fraser

[6] Si antes las industrias del tabaco y de armamento podían financiar bienales y grandes retrospectivas, hoy el cuestionamiento ético general —esa difusa entelequia de la opinión pública— las ha desterrado del mundo artístico. Sin embargo, la industria de la minería, así como las del petróleo y las grandes transnacionales tecnológicas siguen haciendo lo suyo en la institucionalidad artística. ¿Cómo se evaluará el hecho que Minera Escondida financie gran parte de los festivales más importantes de Teatro en Chile? ¿O que CorpArtes se haya inscrito como un espacio clave para la difusión de la música, las artes visuales y la danza, entre otros?

[7] El Estado, en este contexto, se mantiene, muchas veces, como un observador pasivo de la circulación mundial de bienes simbólicos. Sin embargo, en países como Chile, sigue jugando el papel de una gran financiera.

expone las condiciones de posibilidad histórica de la crítica institucional de la cual Haacke también es considerado un representante. En sus palabras:

"¿Se ha institucionalizado la crítica institucional? La crítica institucional *siempre* ha estado institucionalizada. Sólo pudo surgir dentro y, como todo arte, sólo puede funcionar *dentro* de la institución arte. La insistencia de la crítica institucional puede ser, de hecho, lo que más exactamente la distingue de otros legados de la vanguardia histórica. Sería única entre esos legados por saber reconocer el fracaso de los movimientos vanguardistas y las consecuencias de tal fracaso; a saber, no la destrucción de la institución del arte, sino su explosión más allá de los límites tradicionales de los objetos y criterios estéticos específicamente artísticos". (Fraser, 2017: 22)

La crítica institucional nace como un grupo de artistas dedicados a develar el carácter ideológico de las condiciones materiales de la institucionalidad artística *desde dentro* o, en otras palabras, es aquel arte que expone las estructuras y las lógicas de museos y galerías de arte *al interior* de la institución arte y así hacer visible las fuerzas y relaciones —en su mayor parte abstractas e invisibles— que atraviesa el mundo del arte y el campo de poder. Entre los artistas que podrían ser ubicados en esta tradición están Asher, Broodthaers, Haacke y la misma Fraser. Pero más allá de criticar al arte desde el arte, su objetivo fue "no sólo de reflexión sobre éstas y otras condiciones institucionales, sino también para resistir las propias formas de apropiación sobre las que reflexionan" (Fraser, 2017: 17). Debido a ello, la pregunta de la crítica institucional también recae en la discursividad crítica. El constructo teórico del arte —su *teorización y desarrollo escritural*— también está institucionalizado como arte y, por ende, se rige bajo las estructuras del sentido del poder.

Ahora bien, el énfasis de la crítica institucional no está dado simplemente por su cuestionamiento a la forma institucional del arte (su museoficación). También su tarea está en develar cómo opera la *institución* en términos sociológicos, es decir, en cómo las disposiciones sociales son instituidas en lo que Bourdieu llamó *habitus*: lo social hecho cuerpo, la institución hecha mente. La crítica institucional, entonces, no se restringiría en las relaciones objetivas de sometimiento, sino que también en las formas más profundas de la subjetividad: las que definen nuestras formas de pensar, sentir y actuar. Por ello la labor del arte es tan relevante para los artistas de la crítica institucional: es en los museos o instituciones donde se puede ejercer una contra-posición del poder.

En efecto, se podría decir por ejemplo que Haacke no intentó echar abajo el museo. Por el contrario, su objetivo fue o ha sido una tentativa de defensa de la institución del arte contra su instrumentalización de intereses económicos y político-partidistas. Su propuesta, como las de sus colegas de la crítica institucional, ha sido negar el planteamiento que sitúa a la "institución" como algo distinto del nosotros-artistas. Al no situarse *desde el desde*, se perpetúan las condiciones jerárquicas del campo artístico y sus relaciones con el campo de poder. Como señala Fraser: "No es cuestión de estar en contra de la institución. Nosotros somos la institución. La cuestión es qué clase de institución somos, qué clase de valores institucionalizamos" (Fraser, 2017: 25).

Los que buscan desmantelar o abandonar la institución del arte desde la resistencia se situarían entonces en una posición paradójica: por un lado, su propósito sería la resistencia y la contestación. Sin embargo, por otro lado, su única ganancia sería expandir y ampliar el mercado del arte (tanto sus obras como en sus discursos y estrategias conceptuales: piénsese, por ejemplo, en la Escena de Avanzada[8] y el mercado de los premios nacionales). Al situarse desde la oposición institucional, no logran hacer visibles las complicidades del mercado y el Estado en el arte.[9] Más bien abren nuevos mercados donde apilar formularios, inversiones y proyectos. Por ello, resulta interesante constatar que hoy, en las escuelas universitarias de artes, los ramos de teoría crítica parecieran estar formando a un tipo de artista que utiliza los postulados de la crítica más bien como una "estrategia de posicionamiento" antes que como una herramienta disposicional.[10]

En síntesis, para Fraser sería la auto-interrogación la que definiría la crítica institucional como una práctica. Siguiendo los postulados de Bourdieu, estar dentro del campo artístico no sólo significaría una situación problemática para el agente-artista (un conflicto íntimo), sino que también exigiría generar una cierta distancia, el suficiente "no yo" que permita elaborar, mantener y/o expandir un discurso artístico que busque develar lo que Bourdieu viera en las obras de Haacke: "indicarles la dirección que los artistas y académicos deberían mirar con el fin de darle a sus acciones críticas una verdadera eficacia simbólica" (Bourdieu y Haacke, 1995: 21).

Esa eficacia crítica, ciertamente, es compleja de avizorar desde la sociología del arte tradicional, que ha mantenido en sus postulados la noción de autonomía como un axioma. Aun cuando actualmente existe cierto consenso en que los campos —especialmente el artístico— mantienen fronteras y demarcaciones siempre confusas, resulta importante resaltar esta idea para comprender la operatividad de las acciones críticas que el arte elabora en la sociedad.

Uno de los filósofos contemporáneos que ha avanzado en forma importante en esta dirección es Jacques Rancière (2005). En sus postulados, es posible poner en cuestión la noción de autonomía del arte, argumentando que *arte y política no son dos realidades separadas*.[11] Rancière (2009) sostiene que ambas se encuentran en relación y, por tanto, son dos esferas de la sociedad que intervienen en el *reparto de lo sensible*. Según sus argumentos, el régimen estético del arte no es una esfera completamente independiente y autorreferencial, sino que implica en *sí mismo una determinada política*. Es decir, la relación entre estética y política es un vínculo que ya

[8] Sobre la historia, transformación e inscripción histórica de la *Escena de Avanzada*, véase Peters (2011).

[9] Fraser anota: "Las afirmaciones genéricas y a menudo incontrovertidas de que, de algún modo, el arte critica, niega, cuestiona, desafía, contradice, contesta, subvierte o transgrede las normas, convenciones, jerarquías, relaciones de poder y dominación u otras estructuras sociales – normalmente reproduciéndolas de una forma exagerada, desplazada o en algún modo distanciada, alienada o extrañada- parecen haber acabado siendo apenas una justificación de algunas de las formas más cínicas de colaboración con varias de las fuerzas más corruptas y explotadoras de nuestra sociedad." (Fraser, 2017: 47)

[10] Véase, por ejemplo, el caso del curador y teórico del arte inglés Anthony Downey. Como ex Director del Programa de MA en Arte Contemporáneo del Sotheby's Institute of Art —una de las casas de subastas más grandes del mundo—, Downey (2014) publicó *Art and Politics Now*.

[11] Confróntese el argumento de Rancière y Bourdieu en Nordmann (2010).

habita en la definición misma de cada uno de los dos ámbitos. Esto implica, por cierto, una constatación compleja para la sociología. El arte se relaciona con la política porque constituye una nueva configuración de lo común: subvierte los antiguos modos de ser, de hacer y de decir que define lo público y compartido. En este sentido, el arte implica cierta configuración simbólica y material de lo común y, por tanto, interviene en el reparto de lo sensible. Por medio de su potencial liberador, el arte despliega nuevas categorías de pensamiento tanto a nivel individual como social (Rancière, 2010). Por lo tanto, si, por el contrario, dejamos al sistema/campo/mundo artístico como un espacio autónomo diferenciado funcionalmente, entonces estamos limitándonos a comprender su lógica operativa, pero no su potencial reflexivo y crítico frente a la sociedad. En otras palabras, si concebimos al arte como un espacio que distribuye *operaciones de subjetivación* por medio de una materialidad estética, entonces estamos en presencia de nuevas oportunidades de análisis y reflexión. Disentir en el espacio material y simbólico: he ahí donde el arte tiene que ver con la política. Saber descubrir y observar esas propuestas estéticas es, según este esquema, un desafío para las prácticas de la crítica institucional contemporánea.

Bajo este escenario, es posible constatar que el arte se desenvuelve en múltiples esferas de la sociedad y no solo en los espacios institucionales como los museos y galerías. Si antes el sistema/campo/mundo artístico era identificable —e incluso *señalable*—, hoy las complejas redes de la estética están difuminando sus propios límites. Frente a ello, ¿es posible aún definir el arte como un campo/sistema/mundo autónomo (aunque tenga una relativa autonomía)? Según Néstor García Canclini, la complejidad de la sociedad contemporánea está llevando a esferas como las del arte a múltiples e ilimitadas intersecciones con otras esferas de la sociedad. Para él, estaríamos en presencia de un *arte post-autónomo*:

"Con esta palabra me refiero al proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas basadas en *contextos* hasta llegar a *insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética*." (García Canclini , 2010: 17. Cursivas en el texto).

A partir de esta propuesta, es posible poner en cuestión —o simplemente discutir— un eventual agotamiento de la productividad crítica del arte en los espacios exclusivos del campo artístico. De esta forma, es necesario pensar el arte expandido a las más variadas esferas de lo social: las nuevas formas de experiencias subjetivas y la globalización del gusto puede abrir una nueva comprensión del lugar del arte en la *recomposición del reparto de lo sensible* como nos anotaba Rancière.

Desde esta perspectiva, la crítica institucional no puede entenderse actualmente sin un registro de apertura operativa. Los artistas contemporáneos elaboran sus estrategias de circulación crítico-discursivas no solo a través de galerías o espacios museales, sino también a través de nuevas estrategias críticas (Net.art o el ciberactivismo) o por plataformas sociales disponibles en la actualidad (Facebook, Instagram, Twitter, YouTube, etc.). Estos nuevos dispositivos de acción se suman a los recursos históricos que la crítica institucional ya atesoraba, tales como el periodismo y los medios de comunicación tradicionales. Empero,

lo interesante al respecto es que el recurso de *la polémica* o el escándalo se erige muchas veces como una técnica de efectividad instantánea, ya que se puede ejecutar inmediatamente al hecho artístico, sin esperar, como antes, la atención periodística del acontecimiento. Hoy, gracias a las redes sociales y las plataformas tecnológicas, es posible hacer circular las características del hecho casi al instante y sin mediar agentes de interés o de poder. Y esto, por cierto, modifica las lógicas de operatividad crítica —y de debate social— que las obras contemporáneas ofrecen.

Así, en un contexto de post-autonomía, la crítica institucional se ha visto trastocada en su operatividad histórica, pero, al mismo tiempo, logra un efecto de productividad inédito. Al lograr una mayor circulación —muchas veces, informativo-virtual—, las obras cuestionadas (o etiquetadas como conflictivas por ciertos agentes o instituciones al interior del campo artístico), logran muchas veces niveles de apoyo social inesperado y, en conjunto, ejercen presiones directas sobre los "persecutores". Pero, al mismo tiempo, no solo logran presencia en las redes sociales y en los espacios de discusión estética (historia del arte, estudios culturales, etc.), sino también en los mercados del arte. Muchas de las obras consideradas como "rupturistas" en su momento lograron un inesperado ascenso tanto en su interés comercial como patrimonial. De hecho, como ha demostrado David W. Galenson (2009), las revoluciones conceptuales en el siglo XX tuvieron un impacto directo en la forma de pensar el mercado del arte, así como también la función misma del campo artístico.

Saber administrar el funcionamiento y estructura del arte contemporáneo, así como también las estrategias de la provocación son requisitos fundamentales entonces para los artistas del presente. Si el artista —y su provocación— logra cautivar la atención del campo artístico, entonces se logra alimentar lo que Nathalie Heinich (2001) ha denominado como el "régimen de singularidad", es decir, la creencia y fomento del creador increado, original, único y genio. La búsqueda de este estatus es, por cierto, nunca reconocida por el provocador. Sin embargo, cada cierto tiempo somos testigos de nuevas estrategias u ocurrencias que actualizan las prácticas históricas de la crítica institucional y la crítica a nivel general. Independiente de lo "polémico" del acontecimiento artístico, lo cierto es que su rendimiento crítico-político puede lograr impactos importantes en el espacio social y artístico. Y es justamente ahí donde la sociología del arte puede ofrecer dimensiones de análisis para comprender cómo se ejerce la crítica en los espacios institucionales contemporáneos. Veamos, a continuación, un par de ejemplos de aquello.

"Ideología" de Felipe Rivas y "Robar a Rodin": dos casos de estudio

Sin ser representantes "puros" de la crítica institucional *a lo* Haacke o Fraser, la obra "Ideología" de Felipe Rivas y el robo del "Torso de Adèle" de Rodin en 2006 (que fue hecho documental por Cristóbal Valenzuela en 2017) sirven como casos de estudio o análisis para pensar lo hasta aquí discutido. Ciertamente, ambas obras o gestos artísticos tienen diferencias notables y poseen características propias. Sin embargo, en ambos ejemplos es posible advertir un punto en común: fueron obras/acciones que causaron *polémicas* al interior de instituciones culturales públicas y dependientes del Estado, a saber, el Centro de Extensión del Consejo Nacional de la Cultura y

las Artes y el Museo Nacional de Bellas Artes. Estos dos espacios no solo representan la máxima institucionalidad cultural del país, sino también ejercen un papel fundamental para el ejercicio público —democratizador— del arte en Chile.

Al mismo tiempo, e independiente de sus cualidades estéticas, ambas obras/acciones de arte se justifican por la reflexividad sistémica que generaron en su momento. Es decir, no fueron simplemente instancias que generaron "ruido" en las lógicas operativas del campo artístico, sino también un alto despliegue reflexivo en variadas instancias de la sociedad chilena (como el sistema jurídico, político y comunicacional, por ejemplo). Si bien han existido durante décadas ejemplos posibles de incorporar aquí [12], estas obras/acciones nos ayudan a pensar la práctica de la crítica institucional en el campo artístico contemporáneo y, al mismo tiempo, cómo la institucionalidad cultural administra —y muchas veces "moldea" a su beneficio— esas operaciones artísticas bajo la lógica de la democratización cultural.

Veamos, a continuación, cada caso.

El video-performance "Ideología" (2011, 5:03 min.) de Felipe Rivas se inicia con un encuadre de "plano medio" a una fotografía de Salvador Allende y, de fondo, una tela blanca sobre un bastidor. Al ingresar el artista al plano, emerge sobre la tela —enmarcada por ella— el título de la obra: "ideología".[13] Segundos después, se inicia un entrecruzamiento de retazos de videos de la Unidad Popular (imágenes de partidarios y oponentes del gobierno de Allende), pornografía homosexual y diversas tomas del cuerpo de Rivas (rostro, ojos, cuello y su masturbación frente a la imagen de Allende, etc.). De fondo, se escucha un relato-discurso que el artista elabora a partir de tres puntos: masturbación, Allende y el *cum shot*. A partir de este último elemento, Rivas elabora una serie de referencias sobre la reproductibilidad técnica de la imagen —en este caso, la de Allende— así como también sobre la pornografía y su función social. En la última sección del video, Rivas eyacula sobre la fotografía de Allende. Al hacerlo, el *cum shot* nos confirma que, al igual que en el porno, "lo que hemos visto es real". Junto con los créditos de la video-performance se nos muestra, en primer plano y en diferentes tipos de angulación, el semen sobre el rostro del expresidente.

Según la filósofa feminista Alejandra Castillo (2016), la obra de Rivas es posible de interpretar de la siguiente forma:

> Es en esta contradicción de dos regímenes visuales donde es posible situar el problema que plantea "Ideología". El problema de una política de izquierda que aún hoy se sigue describiendo escindida en linealidades antagónicas: lo productivo y lo improductivo. La productividad del cuerpo masculino todo acción, determinación y reproducción, versus la improductividad de un cuerpo disidente que resiste a describirse desde el orden de la familia. Es preciso indicar que este productivismo de izquierda no sólo describe cuerpos heteronormados sino que también un orden de lo social cuyo "índice de realidad", su *cumshot*, no es otro que un índice económico que margina e invisibiliza los asuntos del arte, las humanidades y la cultura.

[12] Un caso a nivel internacional interesante de analizar podría ser el trabajo de Deborah de Robertis, quien realizó una intervención en el Musée d'Orsay (París) frente a la obra "El origen del mundo" de Gustave Courbet. En el caso chileno, el artista "Papas Fritas" también serviría como un ejemplo paradigmático de lo aquí abordado.

[13] Para un análisis reciente sobre el concepto, véase Larraín (2017).

"Ideología" de Rivas tendría, en este sentido, un rendimiento crítico gracias a su cuestionamiento a la *izquierda de la transición* que no ha sabido leer el deseo y el cuerpo improductivo-homosexual como un recurso político legítimo. Situándose en una lectura desde el post-porno, Castillo logra productivizar desde la escritura el gesto performativo de Rivas y ofrece, al mismo tiempo, un soporte intelectual a la acción de arte.

"Ideología" fue exhibida por primera vez en el Festival de Video Arte Porno "Dildo Roza" el año 2011. En esa oportunidad, el escritor Pedro Lemebel cuestionó el video-performance e intentó censurar su participación en el festival sin éxito. Para el escritor, que ejercía como jurado en el certamen, la imagen de Allende eyaculada significaba un desagravio innecesario e irrespetuoso con el presidente. En efecto, la iconografía de izquierda resultaba para él un terreno difícil de exploración estética. A diferencia de la acción masturbatoria —donde la historia del arte chileno mantiene cierto registro, como en la performance de Raúl Zurita de 1979 o las performances de Carlos Leppe en la década de los ochenta—, la iconografía política de la izquierda ha mantenido cierto tabú en el arte local. Y es ciertamente en este punto donde la obra "Ideología" logró mayor rendimiento político-crítico.

A mediados de 2016, Rivas fue invitado por la curadora Montserrat Rojas a participar en la exposición colectiva "InVisibles" que se realizaría en el Centro de Extensión (CENTEX) del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) en Valparaíso. La exhibición se proponía, entre otras cosas, explorar la disidencia sexual y las políticas de la inclusión. Bajo esos conceptos, Rojas decide incorporar en su curatoría la video-performance "Ideología". Entre los profesionales del CENTEX, la curadora y el artista deciden que la obra, al contener contenido sexual explícito y eventualmente ofensivo para cierta población (menores), debía exhibirse en una sala especial semicerrada y con un informativo especial que señalara las características de la obra. Bajo ese criterio, el 24 de junio Rivas recibe una "orden de compra" que oficializaba la compra institucional de la obra por parte del CNCA. Sin embargo, a pocos días de aquello se gestaría el problema.

Según señalan los antecedentes periodísticos, a comienzos de julio la curadora recibió una advertencia por parte de asesores del ministro de cultura, Ernesto Ottone, de que la obra "Ideología" podría generar molestias al interior de su colectividad política. Aun cuando se había establecido un plan de tratamiento especial para la video-performance —lo que actualmente se conoce como *mediación artística*—, las aprehensiones de las autoridades del CNCA estaba en que podía generar conflictos en la familia política de Salvador Allende y afectar, eventualmente, la discusión legislativa del nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Bajo ese argumento, el Departamento de Ciudadanía Cultural del CNCA les señala a Rivas y Rojas que existe una "normativa patrimonial" que impediría un montaje como la obra "Ideología" (principalmente por el contenido sexual del video y la posible visibilidad por parte de menores de edad) y se les ofrece exponer otra obra del artista. Esta propuesta fue rechazada por Rivas y, en vistas de aquello, el CNCA decide unilateralmente "bajar" la obra a días de la inauguración de la exposición colectiva.

Desde ese momento, se iniciaron una serie de acciones de protesta en contra del CNCA: por una parte, el Colectivo Universitario de Disidencia Sexual (CUDS) —— donde participa Rivas— jugó un rol clave en la sistematización y circulación del hecho tanto en las redes sociales como en los principales medios de comunicación. Por otra parte, y a nivel internacional, la Red Conceptualismos del Sur realizó un férreo apoyo al artista. Para ellos, la decisión del CNCA era una clausura a la posibilidad de abrir un espacio crítico para pensar y discutir los conflictivos cruces entre política y disidencia sexual.[14] Adicionalmente, una serie de medios de comunicación y artistas a través de redes sociales hicieron lo suyo.

Si para el ministro Ottone la decisión de incorporar "Ideología" era un *descriterio* por parte de la curadora, para el artista significaba un acto de censura explícito y acudió a tribunales para demostrarlo. En efecto, el 4 de agosto Rivas interpuso un Recurso de Protección por la vulneración de tres garantías constitucionales: Derecho a la Libertad de Expresión, Igualdad ante la Ley y Libertad de Difusión de las Artes (garantía incluida luego de las reformas constitucionales en democracia). A partir de la judicialización del acto de censura, Rivas estableció un antecedente al respecto. El 16 de septiembre la Primera Sala de la Corte de Apelaciones de Valparaíso desestimaría los argumentos esbozados por los abogados del Consejo de Defensa del Estado ——en representación del ministro Ottone y del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes—— y decretaría que, efectivamente, se habían vulnerado las tres garantías constitucionales de Rivas y que la obra debía ser exhibida en el CENTEX de Valparaíso por el tiempo previsto originalmente (tres meses). Al mismo tiempo, se estipuló que se le debía pagar el trabajo realizado y anulaba la cancelación de la orden de compra emitida por el mismo CNCA.[15]

El CNCA no apeló la decisión de la Corte. Por el contrario, le ofreció a Rivas realizar una exposición individual en el CENTEX y según los criterios estipulados inicialmente. De esta forma, de obra polémica y censurada, "Ideología" pasó a lograr un espacio privilegiado y destacado al interior mismo del CNCA. E, incluso, la obra posteriormente sería exhibida en la Feria Ch.ACO y adquirida por el coleccionista Juan Yarur, asesor de la Tate de Londres para la adquisición de arte latinoamericano.[16] Al igual que a los impresionistas hace un siglo y medio atrás, el binomio exclusión/inclusión ofreció un rédito simbólico ——y económico—— al artista.

El caso del robo al "Torso de Adèle" de Auguste Rodin es completamente diferente al video-performance de Rivas. En este caso, el ejercicio crítico no se establece a partir de una obra sino a partir de la *sustracción* de una.

En la tarde del 16 de junio de 2005, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago se inauguraba la exposición "La Tentación de San Antonio (Siete Versiones)" del artista y profesor universitario Guillermo Frommer. Como es tradicional, el encuentro contaba con invitados,

[14] https://redcsur.net/es/2016/07/26/declaracion-de-la-red-conceptualismos-del-sur-ante-la-censura-de-la-obra-ideologia-de-felipe-rivas-san-martin/ (febrero, 2018)

[15] Ver fallo en https://disidenciasexualcuds.files.wordpress.com/2016/09/resolucic3b3n-corte-de-apelaciones-valpo.pdf (febrero, 2018)

[16] http://www2.latercera.com/noticia/montserrat-rojas-corradi-curadora-independiente-curadora-la-censura-del-ministro-ottone-fue-mucho-mayor/ (febrero, 2018)

discursos, estudiantes y autoridades artísticas. El vino de honor, por cierto, ejercía su rol histórico. En paralelo a la *vernissage*, el museo albergaba una de las exposiciones más importantes de su tiempo: "Auguste Rodin, Retrospectiva". Compuesta de 62 esculturas, 30 dibujos y 28 fotografías del artista francés —todas pertenecientes a la colección del Museo Rodin de París y diseñada exclusivamente para el público nacional—, la exposición parecía ser una destacada actividad más en el calendario cultural del país. Sin embargo, la mañana siguiente, y ante los atónitos ojos de los guardias del lugar, se develaría uno de los casos mediáticos más complejos de la historia artístico-institucional del país: la noche anterior alguien habría sustraído, desde el MNBA, la obra el "Torso de Adèle" de Rodin.

El hecho, sin precedentes en la historia del arte local, desató una ola inédita de *flashes* noticiosos y movimientos de autoridades políticas y culturales. Según la policía, se barajaban variadas hipótesis: ladrones internacionales de arte, robo a pedido e incluso un acto terrorista. Sin embargo, a las pocas horas, los hechos quedarían al descubierto. Según las primeras fuentes policiales, un joven señalaba que la había encontrado tirada en el Parque Forestal. Pero, luego de interrogatorios, el estudiante confesaba el hecho: la había robado como parte de una *acción de arte*.

Luis Emilio Onfray Fabres (OF) era estudiante de artes visuales de la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (Arcis, hoy extinta) y participaba en la inauguración de su profesor Guillermo Frommer. Al robar la estatua de Rodin, OF jamás pensó en las repercusiones políticas y culturales que esto generaría. Además del descrédito global de los museos locales en términos de seguridad, su acción tuvo repercusiones judiciales. De hecho, la causa fue etiquetada rápidamente como un delito. Luego de un juicio abreviado, OF fue sentenciado a un año de trabajos voluntarios en la cárcel de Santiago y se dejó sin efecto otras medidas punitivas. ¿Cómo fue posible evadir la pena de cárcel? En su defensa, el artista señaló: "Es un proyecto de vulnerabilidad en que quiere dejar presente la dualidad entre lo ausente y lo presente, y su forma de manifestarlo era ¿estará presente y estará ausente al mismo tiempo una obra de arte no estándolo?". Luego de aquello, la exposición de Rodin se convertiría en la muestra más concurrida en la historia del Museo Nacional de Bellas Artes, con más de 300 mil asistentes. El público quería situarse a observar el plinto vacío.

Diez años después, el director Cristóbal Valenzuela realizaría el documental "Robar a Rodin" (80 minutos, 2017) a partir de los hechos del caso. Su propósito fue intentar dilucidar el rendimiento crítico de la tesis de OF, a saber, "la pérdida trae de nuevo a la memoria lo que no está".

La vulnerabilidad de las obras de arte y el sentido de la tensión ausencia/presencia de ellas es el eje del trabajo documental. Empero, se alimenta de una serie de dimensiones. El documental se compone de variados archivos periodísticos, así como también de montajes audiovisuales históricos que sirven de apoyo. Además de entrevistar a artistas, teóricos del arte, abogados, el exdirector Milan Ivelic, guardias, jueces, ministros, curadores, etc., el film se estructura como un relato detectivesco que ironiza sobre el campo artístico y las contradicciones de su oficio. A través de un Santiago expandido visualmente por medio del

recurso *dron* —el nuevo fetiche del cine local—, "Robar a Rodin" es tanto una intriga policial como una parodia/comedia del arte.

Uno de los aspectos interesantes del documental es su intento por profundizar en la tesis biográfica del artista. Es decir, el rol que cumple la ausencia del padre biológico de OF en su acción. Situándose desde la posición del régimen de singularidad, el documental ofrece una serie de fuentes —entrevistas a compañeros de la universidad, vecinos, registros caseros, etc.— que intentarían demostrar la particularidad del artista en su actuar. En una entrevista con el crítico de cine Iván Pinto, Cristóbal Valenzuela señala: "En la película Onfray es como un accidente, un hombre-accidente, un error que empieza a provocar una serie de problemas que a su vez destapan una serie de otros problemas mayores, abriendo, de paso, muchas preguntas". Además, se pregunta: "¿Por qué no puede ser lo que él hizo una acción de arte?"[17] Efectivamente, la pregunta es legítima y no menor: OF, como estudiante de artes de una de las instituciones universitarias más reconocida por su misión crítica e intelectual, se reconoce así mismo no como un "ladrón", sino como un artista. Y lo hace justamente a través de argumentos teórico-críticos.

Al *reconstruir la escena* del escrito teórico es donde el documental juega un papel fundamental. Al final del mismo, una serie de actores del hecho leen el documento que sirvió de prueba para exculpar la acción de arte de OF. Según la recopilación de antecedentes, el documento estaría escrito previa la acción del robo. Sin embargo, las dudas sobre la veracidad de su pre-existencia queda siempre en duda. Lo interesante al respecto es cómo la *operación teórico-textual* sirve como medio de prueba para su inocencia parcial. Y lo hace a través de una simple pregunta al interior del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile: "¿estará presente y estará ausente, al mismo tiempo, una obra de arte no estándolo?"

Institucionalidad cultural y crítica en Chile: apuntes

Las instituciones culturales no solo definen y construyen legitimación artística, sino también regulan la oferta artística y sus transformaciones. Al ser repositorios formales de convenciones artísticas flexibles, en ellas se producen sinergias y divergencias —tensiones y confluencias— con las propuestas artísticas contemporáneas así como también con las históricas. En un contexto como el chileno, donde el mercado del arte es pequeño y el Estado asume gran parte de las lógicas de coordinación del sistema artístico (exposiciones, publicaciones, selecciones a bienales o envíos internacionales, financiamiento, promoción, etc.), las obras emergen sin mucha vigilancia y son expuestas en vitrinas precarias. En efecto, toda obra puede ser re-interpretada y excluida/incluida en la institucionalidad histórica del arte local o mantenerse por siempre en el olvido. Como se ha documentado al respecto, en Chile hay experiencias emblemáticas (De la Maza, 2014).

De esta forma, los dos casos antes expuestos son proclives de ser recordados en la gloria u olvidados a su muerte. Y lo son gracias a su gesto incómodo *en y con* la institución. A raíz de ello, la institucionalidad cultural se ve enfrentada a una disyuntiva: ¿cómo administrar *lo político y lo crítico* en el arte al interior de sus

[17] https://elagentecine.cl/2017/11/16/cristobal-valenzuela-en-la-pelicula-onfray-es-como-un-accidente-un-hombre-accidente/ (febrero, 2018).

paredes? Como hemos visto hasta ahora, las tácticas y conceptos desplegados por ambas acciones de arte fueron posibles, justamente, al productivizarse con ellas. No son operativas simplemente en su forma y/o escritura, sino en su intervención al interior de las instituciones culturales y académicas. Si bien el factor polémica es un recurso útil, el índice de productividad está dado en la alteración estratégica ocurrida posteriormente al interior de la institucionalidad. Tanto en "Ideología" como en el robo a la obra de Rodin, las instituciones que acogieron las acciones de arte debieron desplegar una nueva lógica de coordinación artística y teórica. Y no solo en términos de mediación artística o medidas de seguridad, sino sobre todo en la forma de pensarse en un contexto contemporáneo (caracterizado por la ampliación geopolítica del mercado del arte, la reformulación de las industrias creativas, la administración neoliberal de los espacios museales, la transformación de los públicos culturales, la diversificación de las formas de producción y financiamiento del arte, etc.).

Ambas acciones, en este sentido, refuerzan la importancia de las instituciones para su rendimiento crítico. La crítica institucional, como se refirió arriba, no busca la desaparición de la institución sino su transformación. Y una transformación no solo organizacional, sino sobre todo simbólica. Es decir, que, desde la crítica artística, las instituciones permitan ampliar las posibilidades crítico-culturales de la sociedad en su conjunto. Si bien el riesgo de la institución de la crítica siempre está presente, lo interesante es advertir que siempre emergen *ocurrencias* artísticas que vuelven a complejizar y/o cuestionar los acuerdos adquiridos en polémicas previas.

"Ideología" de Rivas y el robo de "Torso de Adèle" nos demuestran que, como acciones de arte, develan las estructuras y lógicas de poder que la institucionalidad artística (en sus museos, espacios de exposición, lógicas de compras, selecciones curatoriales, etc.) define tanto simbólica como fácticamente. Así como la crítica institucional de Haacke y Fraser intentó derribar, subvertir y sabotear las políticas de la "institución arte"[18] desde la década de 1960, las acciones de los artistas chilenos buscan en el presente elaborar una pregunta incómoda en las lógicas burocráticas que ha ido tomando el arte y la cultura en el país. De hecho, desde mi punto de vista, en ambos casos lo que se pone en tensión es el rol que juega el arte en contraposición a las políticas culturales del acceso y la democratización cultural, que, desde la institucionalización cultural en Chile en 2003, se han venido implementando hasta el presente. El problema radica en cómo hacer visibles las redes de complicidad —y comodidad o autocensura— que cierto arte en Chile ha logrado con la institucionalidad cultural. O, desde otra lectura, cómo las instituciones culturales no reflejan un interés público, sino a veces de intereses particulares.

Siguiendo ese argumento, lo que ambas obras aquí expuestas hacen es *auto-interrogar* al campo artístico local. Con más o menos polémica —o con mayor o menor astucia—, ambas

[18] En palabras de Fraser: "La institución del arte no es algo externo a cualquier obra de arte, sino la condición irreductible de su existencia como arte. No importa cuán pública sea su localización o lo inmaterial, transitoria, relacional, cotidiana o incluso invisible que sea: lo que se anuncia y percibe como arte está ya siempre institucionalizado, sencillamente porque existe como arte dentro de la percepción de los participantes en el campo del arte, una percepción no necesariamente estética sino fundamentalmente social en su determinación". (Fraser, 2016: 21)

acciones de arte no solo han cumplido una función clave en develar las conductas restrictivas y precarias del espacio artístico local, sino también en la forma de pensar el arte como espacio de contestación en un contexto de dependencia institucional casi total. Pero, al mismo tiempo, corren las fronteras de lo posible en el arte y agregan complejidad al campo. Y, al hacerlo, logran un "nuevo trato" —o un *update*— en la coordinación entre arte e institución.

Nathalie Heinich ha denominado esta nueva condición como "la experiencia de los límites" en el arte contemporáneo. En sus palabras,

"el arte contemporáneo se basa en la transgresión de los límites del arte tal como el sentido común lo percibe (…) y las instituciones, al aceptar e incluso fomentar esas transgresiones, propician una "paradoja permisiva" que lleva a una radicalización de las propuestas artísticas en una escalada de apuestas que no deja de expandir los límites del arte. Pero en lugar de "transgresión de los límites", que remite al punto de vista de los actores externos al mundo del arte contemporáneo, hablamos aquí más bien de "experiencia de los límites", acercándonos así al punto de vista de los que están directamente involucrados (artistas y especialistas en arte), pues éstos no son siempre capaces de percibir el carácter trasgresor de unas propuestas prácticamente normalizadas en la gramática que suelen usar." (Heinich, 2017: 59).

Esta *paradoja permisiva* de las instituciones culturales genera una sensación de democratización cultural, pero, al mismo tiempo, fomenta un sentimiento de rechazo —e incomprensión— a las prácticas transgresoras por parte de los "externos al mundo del arte". Para los artistas, la "experiencia de los límites" resulta ser una matriz de trabajo básica, donde el escándalo, la polémica y la transgresión se convierten en una necesidad permanente a pesar del control financiero del Estado. La gracia de esa permanente actualización es que siempre logran poner en (nuevos) aprietos a la institución cultural. Y las acciones de arte de Rivas y OF, aunque a veces son romantizadas por sus pares, lo demuestran con creces.

Gracias a sus gestiones artísticas, las instituciones han debido *moldear* sus espacios así como también sus proyectos expositivos. No solo se establecen espacios semi-cerrados para la exhibición y mediación de ciertas obras, sino también generan parámetros de gestión de las mismas (seguros, conservación, textos teóricos, curatorías, etc.). En su conjunto, el potencial crítico y político del arte se transforma en compromiso político, solidaridad con la subalternidad, justicia social y trabajo comunitario, pero definido bajo un criterio de acuerdo establecido *con* la institucionalidad. Y es ahí donde el juego entre resistencia y adecuación se ve puesto en práctica. En este sentido, el factor de criticidad que las obras ofrecen pueden ser inscritas o, mejor dicho, escritas en catálogos de *papel couché*, pero no por eso su rendimiento es real en sus consecuencias. Aun cuando el arte contemporáneo se esfuerza en demostrar su operación crítica a través de la escritura o la explicación comunicacional, lo cierto es que es en la polémica donde, aparentemente, se avanza en la discusión crítica del arte. Los curadores, críticos, teóricos y conservadores pueden señalar lo contrario y defender sus postulados. Sin embargo, los hechos demuestran que no todas las *obras obran* en cualquier lugar: al parecer, lo hacen mejor si logran despistar al orden y

ejercen su *ocurrencia crítica* en los intersticios de la institucionalidad cultural.

Entre estas contradicciones debe situarse el artista contemporáneo. Más allá de producir cambios en el "mundo real", lo que hacen ciertas obras puede objetivarse en las instituciones culturales. Quizá ahí está su mayor rendimiento crítico. Lograr esa distancia crítica —ese "no yo" que señala Bourdieu— entre la obra y la institución es un logro para el campo artístico así como también para el conjunto social. Es posible que en un centro de extensión o en el principal museo del país se produzcan nuevos paradigmas en el arte contemporáneo. Y, para ello, nuevas obras o acciones de arte podrán decirnos o develarnos lo que antes considerábamos correcto y hoy lo vemos como barbárico y conservador. Frente a ello, bienvenida la polémica en el arte, pero hay que "saber usarla".

Bibliografía

Bourdieu, P. & H. Haacke. (1995). *Free Exchange*. Stanford: Stanford University Press.

Castillo, A. (2016). *"Ideología" de Felipe Rivas San Martín: ¿Quién le teme a la ideología?* Diario El Desconcierto. Extraído de: http://www.eldesconcierto.cl/2018/02/17/drefquila-el-cantante-que-llevo-al-trap-chileno-a-las-decenas-de-millones-de-visitas/ (Febrero, 2018).

Cusset, F. (2008). *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. transformed the intellectual life of the United States*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.

De la Maza, J. (2014). *De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo diecinueve chileno*. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados.

Downey, A. (2014). *Art and politics now*. London: Thames & Hudson.

Eyck, T. A. T. and Busch, L. (2012). Justifying the art critique: Clement Greenberg, Michael Kimmelman, and orders of worth in art criticism. *Cultural Sociology*, 6(2):pp. 217–231.

Foster, H. (2017). *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*. London: Verso.

Fraser, A. (2016). *De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica*. México: Siglo XXI.

Galenson, D. W. (2009). *Conceptual revolutions in Twentieth-Century Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.

Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructura de una revolución artística*. Madrid: Casimiro.

_____ (2001). *Lo que el arte aporta a la sociología*. México: Sello Bermejo.

Larraín, J. (2017). Ideología e identidad. *Cuadernos de Teoría Social*, Año 3, N° 6: pp. 8-21

Nordmann, Ch. (2010). *Bourdieu/Rancière: la política entre sociología y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Peters, T. (2011). *Cartografía de una puesta en Escena: sobre cómo el concepto de Escena de Avanzada se describe/inscribe en la historia del*

arte chileno. Tesis para optar al grado de Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

_____ (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago, Chile: Lom.

_____ (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: UAB.

La relación animismo-poesía en Julio Cortázar: Una mirada desde la sociología del conocimiento

The relation Animism-Poetry in Julio Cortázar: An overview from sociology of knowledge

DAVID SIERRA[1]

[1] Sociólogo, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Máster 2 en sociología del arte y la cultura, Université Pierre-Mendès-France de Grenoble. Doctorante en último año de sociología, Université Grenoble Alpes. Correo de contacto: david.sierra@univ-grenoble-alpes.fr.

Resumen

En este artículo sostenemos que el proceso de organización categorial de la realidad es decisivo para entender los procesos creativos, y que el pensamiento animista y poético se encuentran atravesados por el desarrollo de dicho proceso. El estudio de la transformación de las competencias creativas literarias de Julio Cortázar, gracias a la reorganización, desde 1953-1955 aproximadamente, de su interpretación del ejercicio poético, da cuenta de ello. Como mostramos en el análisis, su literatura no habría tomado el rumbo que conocemos sin la recuperación operacional de un concepto antropológico destinado a describir el proceso de organización categorial del mundo en sociedades que piensan en términos animistas, a saber, el concepto de "participación" del antropólogo francés Lucien Lévy-Bruhl. Como lo sostenemos a lo largo del artículo con la ayuda del modelo "compromiso y distanciamiento" del sociólogo Norbert Elias, la posibilidad de una recuperación de este tipo se debe a la oportunidad de tomar distancia de dichas estructuras de pensamiento con el fin de utilizarlas de manera estratégica para la escritura literaria. Las razones se encuentran en los desafíos que la vida social exige a los individuos a lo largo del desarrollo de sus estructuras del pensamiento.

Palabras clave: Julio Cortázar, compromiso y distanciamiento, animismo, poesía.

Abstract

In this article, we argue that the process of categorical organization of reality is fundamental to understand creative processes and that the animist and poetic thought are traversed by the development of this process. The study of the transformation of the literary creative capabilities of Julio Cortázar describes the referred process by the reorganization from 1953-1955 approximately of his own interpretation of writing poetry. As we propose in the analysis, his literature did not follow the way we know without the operational recovery of the anthropological concept "participation" of the French anthropologist Lucien Lévy-Bruhl, in which he describes the process of categorical organization of the world in societies which thinks in animist terms. We defend with the help of the model presented in "Involvement and detachment" of the sociologist Norbert Elias, that the possibility of a retrieval of that kind owes its existence to the opportunity of taking a distance of such structures of thought with the idea of using them strategically in the literature writing. The arguments can be found in the challenges that social life poses to individuals in the development of their structures of thought.

Key words: Julio Cortázar, involvement and detachment, animism, poetry.

Fecha de recepción: 3 de diciembre de 2017

Fecha de aceptación: 11 de enero de 2018

Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie.
Antonin Artaud.

Introducción

Como el título lo sugiere, el interés de este artículo es el de presentar una reflexión desde la sociología del conocimiento sobre la relación entre el pensamiento animista y el pensamiento poético según Julio Cortázar. Realizar una reflexión como la que presentaremos aquí no es muy común en los estudios sociológicos del arte. El pensamiento animista, como forma de experiencia de la vida cotidiana, no es un tema fácilmente abordable en los sujetos de conocimiento de sociedades industriales diferenciadas, sobre todo entre los adultos. Si volcamos nuestra atención sobre un entendimiento específico del desarrollo psicogenético en estas sociedades, las fronteras de dicho tipo de pensamiento se atraviesan en gran medida en un momento muy temprano de la vida (Piaget, 1995), lo que hace difícil su estudio a través de sociologías que se concentran por lo general en la vida social adulta. Sin embargo, investigaciones recientes, sobre todo desde la perspectiva histórico-genética (Dux, 2012), dan a pensar que este no es un impedimento para encontrar en los adultos formas de conocimiento que, de una manera u otra, se mantienen ligadas a un entendimiento *subjetivista* de lo real.

Lo anterior quiere decir que el entendimiento de los objetos y los sucesos del mundo como una constelación de agentes dotados de intencionalidad no es necesariamente una prerrogativa del pensamiento infantil. En nuestra vida práctica, esto representa una obviedad. No es difícil reconocer que, en nuestros países latinoamericanos, pero también en otras latitudes del globo, nos toparnos por doquier con adultos que mantienen una relación con la realidad mediada por inteligencias que existen en mundos detrás del mundo. Esto no solo es válido para las creencias religiosas judeo-cristianas y sus derivadas. También se encuentra consignado, por ejemplo, en los mitos de creación de nuestros pueblos indígenas. Así, para los Koguis de la Sierra Nevada de Santa Marta, en Colombia:

> Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro. No había sol, ni luna, ni gente ni animales, ni plantas. Sólo el mar estaba en todas partes. Así, primero sólo estaba la madre. Se llamaba Gaulchováng. La madre no era gente, ni nada, ni cosa alguna. Ella era Aluna [pensamiento o idea]. Ella era espíritu de lo que iba a venir, y ella era pensamiento y memoria. Así la madre existió sólo en aluna en el mundo más bajo, en la profundidad, sola (Robledo & González Restrepo, 2012, p. 13).

En este mito de la creación, el principio de todas las cosas es el mar (objeto), quien es a su vez la madre (sujeto), quien a su vez es pensamiento y memoria (subjetividad). El hecho de que para muchos adultos, no solo de sociedades latinoamericanas, sino del globo entero, el entendimiento de la materialidad del mundo se encuentre o se haya encontrado en parte o enteramente fundado en modelos subjetivistas no debe ser objeto de tabú para las ciencias sociales. Por el contrario, asumir sociológicamente la diversidad de estructuraciones del mundo en nuestras sociedades abre la posibilidad de entender no solamente nuestra posición en el desarrollo del saber, sino también de ser cada vez más conscientes de nuestras formas creativas y de sus potenciales estratégicos. El desarrollo de las competencias creativas del escritor Julio Cortázar, desarrollo que, según nuestra investigación, atraviesa entre 1953 y 1955 una reorganización que significará la toma de

consciencia de los potenciales estratégicos del pensamiento subjetivista para la escritura literaria, lo ilustra de manera particularmente reveladora. Sin embargo, antes de entrar en la materia, consideremos más en detalle el marco teórico de nuestra discusión.

Marco teórico: el animismo desde el modelo "compromiso y distanciamiento"

La reflexión que intenta abarcar en un mismo sistema lógico las relaciones entre la psicogénesis y la sociogénesis necesita hacer uso, como mínimo, de conocimientos disponibles en sociología, psicología, antropología, e historia. Comencemos por la sociología. La vertiente sociológica del conocimiento que nos interesa aquí es la desarrollada por Norbert Elias en sus investigaciones. El texto más conocido del autor en el que se presenta dicha perspectiva se intitula *Compromiso y distanciamiento*. En dicho ensayo, el sociólogo presenta un modelo que busca entender la oscilación histórica del pensamiento en un continuo que une dos polos: aquel comprometido consigo mismo y aquel que se distancia de este. Según Elias, la pregunta típica del pensamiento comprometido es, "¿Qué representa eso para mí o para nosotros?", mientras que aquella del distanciado es, "¿Cómo están relacionados estos fenómenos entre si?" (Elias, 2002, p. 16). Dicho de otra manera, el esfuerzo reflexivo del primer tipo se concentra en la significación particular del fenómeno para el sujeto pensante, mientras que en el segundo lo hace en la reconstrucción de su materialidad.

En las primeras palabras de su ensayo, el sociólogo sostiene que "únicamente los niños pequeños, y entre los adultos, tal vez los dementes, se comprometen absolutamente con su actitud y sus experiencias de modo que se abandonan sin condiciones a lo que sienten aquí y ahora" (Elias, 2002, p. 11). El argumento es claro: el pensamiento altamente comprometido es corriente en el niño, mientras que en el adulto se ha puesto en jaque. Hoy en día esto lo explica sin mucho esfuerzo la sociología. Los miembros adultos de toda sociedad han debido atravesar desde el nacimiento procesos de estructuración emocional y psicológica en función de las exigencias de la vida social adulta para insertarse de manera más o menos satisfactoria en la sociedad. Por ende, a lo largo del proceso de maduración psicológica al interior de una configuración social especifica, los conocimientos se tornan cada vez más distanciados, y esto, en función de, por una parte, un control creciente de sus contenidos emocionales, y por otra parte, del fondo de conocimientos desarrollado en la historia de la estructuración de la sociedad. Esta es una premisa de la teoría de la civilización de Elias. En sus palabras: "los niños devienen progresivamente adultos a lo largo de un proceso de civilización a la vez individual y social, que varia según el desarrollo del modelo de civilización de la sociedad" [2] (Elias, 2010). Por ende, la posibilidad de conocer la oscilación del pensamiento adulto entre el compromiso y el distanciamiento depende a su vez del estudio del desarrollo histórico de las estructuras de la sociedad y del tipo de desarrollo psicológico que tiene lugar en dichas estructuraciones. Es por ello que las investigaciones de Elias son sociogenéticas y psicogenéticas.

Al volcar nuestra atención a la psicología, uno de los grandes aportes de los estudios psicogenéticos del niño a la presente discusión se encuentra en haber identificado que el

[2] La traducción al castellano es mía.

pensamiento que interpreta los objetos y los sucesos del mundo como una constelación de agentes subjetivos, el *pensamiento animista*, pasa por procesos cognitivos que dan prioridad al compromiso, es decir, a la significación particular de los fenómenos para el sujeto pensante. Dicho de otra manera, el pensamiento animista corresponde al pensamiento comprometido. De ahí el alto grado de emocionalidad de estos conocimientos. Esto lo podemos entender un poco mejor recurriendo a la explicación del pensamiento animista según el representante más celebre de esta psicología, a saber, Jean Piaget.

Para Piaget, la proyección de intencionalidad a los objetos y sucesos del mundo representa "un simple caso particular del mecanismo muy general que constituye el pensamiento simbólico" (Piaget, 1995, p. 346). En términos piagetianos, esta resulta de la continuidad, en la asimilación simbólica en el periodo preoperacional, de la asimilación egocéntrica propia al proceso de estructuración preconceptual del niño en el periodo sensorio-motor. Dicho de otra manera, durante la estructuración categorial del niño que todavía no sabe hablar se construyen los procedimientos cognitivos que posibilitarán la proyección ulterior de intencionalidad a través del pensamiento simbólico, tanto a los objetos como a los sucesos del mundo. En la medida en que, en aquel momento del desarrollo, el niño no cuenta todavía con una "conciencia de la subjetividad del pensamiento" que le permita localizar la impresión interna, los esquemas de asimilación "deforman [los] datos exteriores en función del yo" (Piaget, 1995, p. 346). Por consiguiente, los fenómenos del mundo no serán interpretados en función de un examen minucioso de sus características materiales, sino de las estructuras mentales construidas: "No hay barcos en el lago: duermen los barcos […]; La luna se esconde de nuevo en las nubes, tiene frío […]; es fea la escalera, me ha golpeado" (Piaget, 1995, p. 344), etc.

Así, el pensamiento del niño en el periodo sensorio-motor (0 a 2 años de edad aprox.) y en gran parte del preoperacional (2 a 7 años de edad en las sociedades modernas industriales), al no contar con los recursos cognitivos necesarios para tomar distancia de las estructuras mentales construidas, se inclina al compromiso, es decir, da prioridad a la significación particular del fenómeno para el sujeto pensante, el cual involucra un alto grado de emocionalidad. Sin embargo, esta tendencia se desdibuja a medida que el infante atraviesa el umbral del pensamiento operacional (el cual se alcanza hacia los 7 años de edad en estas sociedades). Uno de los rasgos de este tipo de pensamiento es la ausencia de animismo en la interpretación inmediata de los objetos, y un acercamiento más distanciado a estos. Sin embargo, a pesar de esta oscilación hacia el distanciamiento, a diferencia de lo que pensaba Piaget, el *sistema conceptual* del niño continua mostrando rasgos subjetivistas y puede llegar incluso, bajo ciertas condiciones, a la vida mental adulta (Ibarra García, 1995). Solo así es posible, por ejemplo, la creencia en seres sobrenaturales, fantásticos, o divinos entre los adultos.

Hoy en día contamos con suficientes observaciones empíricas provenientes de la psicología, la sociología y la antropología, para argumentar que las formas de entendimiento subjetivista de lo real se encuentran también, en diversos grados, en la estructuración mental de los adultos de diversas sociedades (Descola, 2015; Dux, 2012; Elias, 2016; Hallpike, 2011; Piaget & Garcia, 1982). Así, como lo recuerda Philippe Descola, para un Makuna de la Amazonía

colombiana las plantas y animales son gente. Son personas "disfrazadas" que, al regresar a sus tribus, detrás de la montaña, retoman sus características humanas. Allí, los animales "viven en comunidad, […] cultivan jardines de yuca, se desplazan en piraguas y se entregan, bajo la orientación de sus jefes, a rituales tan elaborados como los de los Makuna" [3] (Descola, 2015, p. 22-23). Al igual que en la representación de los fenómenos en el niño durante el periodo preoperacional, no parece existir la conciencia de una naturaleza completamente indiferente de lo que se piensa de ella (es decir, un pensamiento altamente distanciado) entre los Makuna.

Las analogías entre el juego simbólico infantil y los rituales colectivos, aunque evitadas sistemáticamente en ciencias sociales durante la segunda mitad del siglo XX bajo la sanción moral del prejuicio de la "infantilización del salvaje", han sido objeto de discusiones recientes entre algunos representantes de estas ciencias, sobre todo entre aquellos que se interesan en reforzar su andamiaje teórico desde las ciencias cognitivas (Clément, 2014). Por su parte, las observaciones antropológicas durante dicho periodo, han demostrado cada vez más que el entendimiento subjetivista de lo real en la edad adulta se expresa de diversas maneras y en diversos grados por doquier, y que dicha diversidad encuentra una correlación con el tipo de organización de la sociedad y de sus formas culturales (Hallpike, 2011). El problema a resolver frente a estas analogías sigue siendo: ¿cómo es posible que el sistema conceptual logre mantener rasgos subjetivistas en la estructuración cognitiva adulta? Es decir, ¿porqué y de qué manera dicha estructuración mental, que se construye en una etapa temprana de la vida, logra o no remontar hasta la estructuración mental de la edad adulta?

Las investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas de Elias brindan la clave para entender dicho desarrollo. Si en una configuración social no se exige superar una interpretación comprometida de la realidad, entonces dicha superación simplemente no tiene lugar en el desarrollo psicogenético. Este argumento resulta valido también para la epistemología de Piaget, gracias a las correcciones que le aporta la teoría histórico-genética, sistematizada por el profesor Gunter Dux (Dux, 2012). Estos aportes permiten entender que a lo largo de su vida el ser humano construye por doquier las herramientas practicas necesarias para actuar y sobrevivir en el medio físico y sociocultural, sin que esto suponga la construcción de un sistema conceptual que corresponda a un conocimiento exhaustivo de las relaciones que componen la materialidad de los fenómenos (es decir, en términos de Elias, un sistema conceptual distanciado). En sociedades en las que no se exige la construcción de un sistema conceptual de este tipo, este no se desarrolla. Las investigaciones sobre la visión del mundo azteca de la socióloga mexicana Laura Ibarra, entre otros, dan cuenta de ello (Ibarra García, 1995).

Contextualización temática e histórica

Ahora que hemos hecho explicito el marco teórico que permite entender que el pensamiento comprometido (subjetivista o animista) resulta del proceso psicogenético temprano, y que su oscilación hacia el distanciamiento en la adultez depende de las exigencias provenientes de la vida social, y por ende, del desarrollo sociogenético, podemos entrar en la materia de este artículo: el entendimiento de la relación entre el

[3] La traducción al castellano es mía.

pensamiento poético y el pensamiento animista según el escritor Julio Cortázar. Sin embargo, para dar cuenta de este entendimiento en su literatura, es necesario reconstruir retrospectivamente un periodo específico del desarrollo tardío de sus competencias creativas. Ya que, como veremos, su entendimiento de la relación entre el pensamiento poético y animista en un momento de su vida (a sus 39 o 40 años aproximadamente), dio las pautas necesarias a la construcción prolongada de un procedimiento creativo muy importante en su literatura, y que muchos años después conceptualizó bajo el nombre de "el sentimiento de lo fantástico".

"El sentimiento de lo fantástico" como matriz creativa

La obra de Julio Cortázar es una de las manifestaciones literarias que recrea un pensamiento fantástico (es decir, comprometido), con gran acogida en sociedades en las que sus miembros adultos se contemplan a sí mismos y al mundo que les rodea en términos distanciados. Como es conocido, la literatura de este autor reivindica este pensamiento no solamente como una herramienta más para crear ficciones literarias, sino también como una manera de ver y experimentar el mundo que pone constantemente en entredicho los marcos de entendimiento científico. Esto queda bastante claro en su libro *Prosa del Observatorio*, publicado en 1971. Citemos rápidamente dos ejemplos para comenzar:

1) A propósito de la reivindicación de lo fantástico frente a la ciencia, Cortázar escribió:

> Esta carta infundirá en la señora Bauchot la horrenda sospecha de que los brontosaurios saben escribir, por eso una postdata gentil, no me entienda mal, querida señora, qué haríamos sin usted, sin Dama Ciencia, hablo en serio, muy en serio, pero además está lo abierto, la noche pelirroja, las unidades de la desmedida, la calidad de payaso y de volatinero y de sonámbulo del ciudadano medio, el hecho de que nadie lo convencerá de que sus limites precisos son el ritmo de la ciudad más feliz o del campo más amable (Cortázar, 1999, p. 65).

2) En otro pasaje del texto, a propósito del principio de identidad (A=A, A≠B), aquella operación lógica en que identifica una de las piedras angulares del pensamiento científico, el escritor expresó lo siguiente:

> […] perra aristotélica, que lo binario que te afila los colmillos sepa de alguna manera su innecesidad cuando otra esclusa empieza a abrirse en mármol y en peces, cuando Jai Singh con un cristal entre los dedos es ese pescador que extrae de la red, estremecida de dientes y de rabia, una anguila que es una estrella que es una anguila que es una estrella que es una anguila (Cortázar, 1999, p. 15).

Estos dos ejemplos bastan por ahora para ilustrar un punto: esta actitud del escritor representa una búsqueda creativa que da prioridad a lo que entendía como "lo fantástico". Aquello que llama "lo abierto" en la primera cita representa a lo largo del libro el espacio donde es posible definir de otra manera la realidad. La percepción de "lo abierto" es posible por lo que algunos años atrás dio a llamar el "sentimiento de lo fantástico". Y "lo fantástico" es aquello que define esa otra realidad. El resultado del ejercicio queda ejemplificado en la segunda cita, donde Cortázar asegura percibir gracias al "sentimiento de lo fantástico" que el sultán Jai Singh, al observar los astros desde su observatorio en Jaipur, es a su vez un pescador que extrae de la red del cielo una estrella que es una anguila.

Ahora bien, el procedimiento creativo del escritor que acabamos de describir trasciende las fronteras de *Prosa del observatorio*. Para el año de publicación de este libro, 1971, ya el escritor había formulado al menos cuatros años atrás, en su libro *La Vuelta al Día en Ochenta Mundos*, la existencia de un "sentimiento de lo fantástico" como matriz de creatividad literaria (Cortázar, 1978). Esta conceptualización de su propia experiencia creativa lo acompañó por el resto de su vida. Así en 1982, en una conferencia pronunciada en la UCAB, el escritor afirmó que:

> Ese sentimiento, que creo que se refleja en la mayoría de mis cuentos, podríamos calificarlo de extrañamiento; en cualquier momento les puede suceder a ustedes, les habrá sucedido, a mí me sucede todo el tiempo, en cualquier momento que podemos calificar de prosaico, en la cama, en el ómnibus, bajo la ducha, hablando, caminando o leyendo, hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico (Cortázar, s. f.).

De "la exploración del otro lado de las cosas" al "sentimiento de lo fantástico"

Si nos concentramos en la biografía del escritor e intentamos reconstruir diacrónicamente esta conceptualización de su propia experiencia creativa, notamos que antes de que Cortázar la formulara en dichos términos, los grandes rasgos del "sentimiento de lo fantástico" están transpuestos en las impresiones y los pensamientos de sus personajes literarios como un "sentimiento de lo extraño": un sentimiento a través del cual estos exploran una disposición distinta de la realidad (espacio, tiempo, objeto, etc.). Además de la génesis de toda la novela *62. Modelo para armar* en el pensamiento del escritor ficticio Morelli, es este el caso, por citar los dos ejemplos más conocidos, del personaje principal de su obra más importante, Horacio Oliveira de *Rayuela* –publicada en 1963– (Cortázar, 2008b), y más atrás en el tiempo, de Johnny Carter en su cuento *El Perseguidor*, escrito a partir de finales de 1955 (Cortázar, 2012b), y publicado en 1959 en el libro *Las Armas Secretas* (Cortázar, 1987).

Sin embargo, si regresamos más atrás en el tiempo, más allá de 1953 aproximadamente, la formulación de aquel sentimiento se torna difuso tanto en sus personajes literarios como en sus reflexiones personales. Así lo fantástico o extraño inunde la narrativa de todos sus cuentos, entre más retrocedemos en el tiempo, menos lo fantástico o lo extraño es presentado por el escritor como "pequeños paréntesis" que permiten a una subjetividad la percepción o la exploración de otra realidad. Aunque existan algunos asomos a aquel procedimiento en su literatura temprana, este es prácticamente inexistente en los cuentos de *Bestiario*, el primer libro de cuentos publicado bajo su nombre en Buenos Aires, en 1951.

De hecho, las pistas históricas conducen a considerar que los primeros intentos de exploración más o menos consciente de este procedimiento en el escritor se encuentran en el periodo en que escribió cuentos como *Axolotl*, *Continuidad de los parques*, *La Noche Boca Arriba*, todos publicados en 1956 en la primera edición del libro *Final del Juego* (Cortázar, 2008a). En el primer cuento, ya publicado en 1954 en México, Cortázar relata como un personaje sin nombre ni perfil definido (lo cual hace pensar que se trata de una proyección literaria de sí mismo) y fascinado por los ajolotes del acuario del Jardín de Plantas de París se convierte en un ajolote. Tan solo mirándole fijamente en el

acuario durante horas, junto a una fascinación que no deja de ser extraña, el personaje termina por "fundirse" con el ajolote, para luego tomar su lugar y ver el mundo a través de sus ojos. En el segundo cuento, el lector de un libro irrumpe en la realidad de este para terminar siendo parte de la trama, y en el tercero un soñador termina siendo el soñado.

Esta exploración "del otro lado de las cosas", por decirlo así, es el procedimiento que el biógrafo Miguel Herráez reconoce en Cortázar a partir de la escritura de *El Perseguidor*, es decir hacia finales de 1955, como un ejercicio de irrupción literaria en otro ser humano (Herráez, 2013, p. 175). Tomando en cuenta que es posible encontrar en los cuentos *Axolotl*, *Continuidad de los parques*, *La Noche Boca Arriba, etc.,* un ejercicio análogo, nosotros situamos la emergencia de este procedimiento literario un poco antes. Según nuestra reconstrucción, aquel procedimiento creativo que consiste en la irrupción de una subjetividad (sea la suya o la de sus personajes) en otra realidad, comienza a tomar cierta forma en el escritor entre, aproximadamente, 1953 y 1955.

Contexto sociológico: Julio Cortázar en 1953

Durante el periodo de 1946 a 1953, la vida del argentino tomó un giro muy importante. En primer lugar, al renunciar a su puesto de profesor en la Universidad de Cuyo en Mendoza a finales de 1945, se instaló de nuevo en Buenos Aires después de casi diez años de vivir por fuera de la capital argentina. Publicó un número considerable de ensayos en revistas literarias, entre ellos, uno que nos interesa particularmente, y sobre el que regresaremos más tarde, a saber, la *Teoría del Túnel*. Obtuvo también un título como traductor público en la capital. Luego viajó por primera vez en su vida a la Europa con la que tanto había soñado, a Francia e Italia, antes de tomar la decisión de mudarse definitivamente a Paris en 1951 bajo condiciones económicas difíciles, ya que continuaba a hacerse cargo de su familia. En Paris se casó con su primera esposa, Aurora Bernárdez, con quien trabajó luego como traductor en la UNESCO durante varios años y que representó un gran pilar por el resto de su vida (Herraez Serra, 2013).

A diferencia de lo que sucedió con su partida al interior de la Argentina en 1936, cuando debió abandonar los estudios universitarios para concentrarse en la enseñanza secundaria por razones económicas, la mudanza de Cortázar a Paris en 1951 fue un paso que iba en el sentido mismo de sus deseos más anhelados. Esto habría de tener implicaciones muy importantes en su escritura literaria. Ya instalado de una buena vez en Paris, ejerció una vida cultural muy rica y llena de sentido, aunque su vida social no era especialmente diversa (Herraez Serra, 2013, p. 151-152).

En la correspondencia que mantenía con sus allegados, el escritor deja entrever que gracias a esta nueva situación de su existencia social estaba mucho más presto que en el pasado en la Argentina a la búsqueda y al sentir de nuevas experiencias. Esto se expresaba especialmente en la actitud completamente nueva, más expectante, apasionada e impresionada con la que iba a relatar sus experiencias en sus cartas (Cortázar, 2012a). Así, además de tener un conocimiento literario considerable –para 1952 ya había publicado una cuarentena de críticas literarias en revistas, sin hablar de sus trabajos teóricos– toda una nueva visión de mundo se redefinía en él en este momento particular de su existencia social. Como lo

discutimos en otro lugar[4], la reconfiguración de las redes socio-afectivas del escritor durante este periodo participó de manera clara en la reorganización de su posición frente a la literatura, lo cual habría de tener un impacto muy importante en su escritura y en su carrera como escritor. Es necesario ahora entender en que consistió dicha reorganización, ya que el objeto de este artículo, su entendimiento de la relación entre el pensamiento animista y el pensamiento poético es el resultado.

Antecedente: la búsqueda hermenéutica de la historia de la literatura

Para dar cuenta de la reorganización del entendimiento de Cortázar frente a la literatura en este periodo de su vida debemos reconocer, al menos rápidamente, cómo la entendía algún tiempo antes. En su ensayo *La Teoría del Túnel*, publicado en 1947, cuatro años antes de su mudanza a París, Cortázar presentó por primera vez de manera sistemática su interpretación de la historia de la literatura. Para él:

El estudio de los usos estilísticos prueba cómo los escritores impresionistas [...] buscan ya –valiéndose en general de la imagen– aludir, sesgar, decir extraetimológicamente. En argucias como la aliteración, la imagen, el ritmo de la frase [...] y en los trucos de efecto [...], se barrunta ya la rebelión contra el verbo enunciativo en sí. La historia de la literatura es la lenta gestación y desarrollo de esa rebelión (Cortázar, 2004a, p. 75).

La rebelión de la que nos habla es aquella del *lenguaje poético* (que permite sostener que A=B, es decir que una cosa puede ser otra) frente al *lenguaje enunciativo* (que por el contrario no admite sino únicamente que una cosa puede ser la misma, es decir A=A). Según el escritor, para la escritura "rebelde", es decir aquella que da prioridad cada vez más al lenguaje poético en la literatura, la destrucción de las formas establecidas en el lenguaje enunciativo es fundamental para llevar a cabo la renovación de esta. La metáfora del túnel –un movimiento de destrucción para construir–, expresa según él la necesidad del uso de las formas verbales contra ellas mismas, para superar los limites que imponen a aquello que designan, y el instrumento debe ser la poesía, debido a la movilidad semántica que procura.

Esta interpretación de la historia de la literatura, que en este momento de su vida es profundamente hermenéutica, se corrobora en otro escrito, *Notas Sobre la Novela Contemporánea*, publicado en la revista *Realidad* en 1948. En dicho texto Cortázar hacía explicitas las relaciones entre el uso del lenguaje enunciativo y del lenguaje poético. Precisamente en este texto hará alusión de manera muy sucinta, y por ende sin mucha profundidad, a otra idea que será clave algunos años más adelante en su ensayo *Para una Poética*, en 1953, dos años después de su mudanza a París: los "juegos infinitos de la Analogía" (Cortázar, 2004b, p. 195) propios al lenguaje poético. Es sobre la idea de la "Analogía" que reposa la discusión que nos interesa en este artículo.

[4] Se trata de nuestra tesis de Master 2 de sociología en la Universidad de Grenoble 2 UPMF, en Francia, intitulada "La Creación de Prosa del Observatorio de Julio Cortázar: Problemas de Sociología del Conocimiento".

Análisis: la antropologización de la comprensión que tenía Cortázar de la expresión poética, a través del análisis de *Para una Poética*

Ahora que hemos identificado que el procedimiento creativo literario *sine qua non* de lo que Cortázar dio a llamar el "sentimiento de lo fantástico" (es decir, la exploración de otra realidad por una subjetividad) emerge en el periodo de su vida en el que opera una cierta reorganización de su visión de mundo (y, por ende, de la literatura) en función de la reconfiguración de sus redes socio-afectivas, podemos explicitar mejor en que consiste aquella reorganización. Podemos caracterizarla de la siguiente manera: en el periodo que comprende aproximadamente 1953 y 1955, Cortázar "antropologiza" su visión de la literatura. Esto puede ser ilustrado a través del análisis de su ensayo *Para una Poética*, con la ayuda del marco teórico de este estudio.

La imagen poética como procedimiento del pensamiento comprometido

En el ensayo *Para una Poética*, publicado en la revista *La Torre* en 1954 (Cortázar, 2004b), y escrito tal vez en un momento en que reflexionaba particularmente sobre el encuentro entre culturas que experimentaba en su nueva vida el viejo mundo (Cortázar, 2012), Cortázar desarrolla de manera completamente nueva para él (en todo caso, no encontramos vestigios de ella en sus estudios de crítica literaria precedentes), una discusión entre la poesía y la antropología. Más concretamente entre el pensamiento poético y el pensamiento "primitivo". Allí da a entender que, a diferencia de la posición dominante entre los críticos literarios en Francia, encontraba discutible la concepción según la cual la posibilidad de sentir de manera próxima y conexa elementos que la ciencia considera como aislados y heterogéneos es una simple relación privilegiada del poeta con el mundo. Ciertamente, las imágenes poéticas se construyen a través de la figura de la metáfora. Sin embargo, Cortázar continua:

> Harto se ha probado que la tendencia metafórica es lugar común del hombre, y no actitud privativa de la poesía. (...) En cierto modo el lenguaje íntegro es metafórico, refrendando la tendencia humana a la concepción analógica del mundo y el ingreso (poético o no) de las analogías en las formas del lenguaje (Cortázar, 2004b).

La importancia de esta cita reside en una idea fundamental. Recordemos que en la escritura de este artículo el argentino se encuentra reorganizando su comprensión del lenguaje poético, es decir, de aquel lenguaje al que concede nada más y nada menos que la dirección de la historia de la literatura. Es decir, está re-conceptualizando aquí el tipo de lenguaje que creía más importante en la literatura de su época, y que por ende, más deseaba explorar en su propia actividad creativa. Ahora bien, como lo indica la cita precedente, la metáfora, aquel mecanismo mental en que reconoce la creación poética, no es para él exclusiva al "poeta": la metáfora representa para él una de las facetas de una operación mental humana compartida por todos, a saber, la aprensión del mundo mediante la "analogía". Así, Cortázar continúa:

> Esa urgencia de aprehensión por analogía, de vinculación pre-científica, naciendo en el hombre desde sus primeras operaciones sensibles e intelectuales, es la que lleva a sospechar una fuerza, una dirección de su ser hacia la concepción simpática, mucho más importante y trascendente de lo que todo racionalismo quiere admitir. (...) El

mismo hombre que racionalmente estima que la vida es dolorosa, siente el oscuro goce de enunciarlo con una imagen: la vida es una cebolla, y hay que pelarla llorando (Cortázar, 2004b).

En este momento de su argumentación, Cortázar da con un punto que, como veremos, será crucial para su escritura literaria. Pues reconoce, al menos superficialmente, pero con gran agudeza, la reflexividad necesaria para la construcción de una imagen poética: aquella que permite establecer relaciones de identidad entre los objetos y las estructuras mentales construidas. En términos de Elias, un pensamiento comprometido.

Recordemos que, según los estudios psicogenéticos de Piaget, en el periodo preoperacional del desarrollo mental infantil, los fenómenos del mundo no pueden ser interpretados en función del examen minucioso de sus características materiales, sino del examen de las estructuras del pensamiento construidas. Así, cuando, en el ejemplo que brinda Cortázar, el hombre "racional" (que es un adulto de las sociedades modernas industriales) "estima que la vida es dolorosa" y busca enunciar esta estimación mediante una "imagen", el escritor reconoce que aquel hombre construye dicha imagen valiéndose de la significación que el hecho tiene para él. Por ello, el dolor que produce la vida, que pasa por el llanto, se identifica mentalmente aquí con un recuerdo tomado de lo conocido en el dominio del dolor, más concretamente algo susceptible de producir llanto: el recuerdo de la irritación que produce la cebolla a quien la pela. La vida y la cebolla se unen así en una sola y única imagen ("la vida es una cebolla", es decir A=B), que será ahora el *agente* encargado de producir el llanto. La imagen se convierte entonces en lo que en lingüística se conoce como el *sintagma nominal* de la frase, o en términos simples, el sujeto de la frase. Cómo se construye luego el resto de la oración ("y hay que pelarla llorando"), es una cuestión del uso creativo del lenguaje por parte de aquel hombre, que debe tomar en cuenta *la acción posible de aquella imagen subjetivizada* (que sería: "infringir llanto cuanto se pela"). La imagen poética así construida ("la vida es una cebolla, y hay que pelarla llorando"), es entonces el resultado de un proceso creativo que se apoya en el la significación del fenómeno para el sujeto pensante. Se trata entonces de un pensamiento comprometido.

La participación como mecanismo poético para ser otra cosa

Pero, ¿cómo llega Cortázar a reconocer que la aprensión del mundo mediante la "analogía", esa operación según él compartida por todos, se encuentra a la base de la construcción poética? Ciertamente, el escritor no llegó allí a través de un entendimiento del proceso psicogenético como lo acabamos de describir. No solo porque los conceptos que moviliza no son los mismos, sino porque para ello es necesario introducir la dimensión temporal del desarrollo en la interpretación de los procesos psicológicos, y Cortázar no va tan lejos. De hecho, sin la dimensión temporal del desarrollo, su reflexión sobre la poesía como el resultado de una operación "analógica" conduce más bien a la idea sincrónica, es decir, esencial, de la naturaleza humana:

Entonces, si la poesía participa y lleva a su ápice esta común urgencia analógica, haciendo de la imagen su eje estructural, su "lógica afectiva" que la arquitecta y la habita al mismo tiempo, y si la dirección analógica es una fuerza continua e inalienable en todo hombre, ¿no será hora de descender de la consideración solamente poética de la imagen y buscar su raíz, en esa subyacencia que surge a la vida junto con nuestro color de ojos y nuestro grupo sanguíneo? (Cortázar, 2004b).

Sin embargo, como vimos, Cortázar no define al "poeta" como el resultado de la naturaleza del sujeto en el sentido biologicista, ni en el del "don natural" de la estética clásica kantiana (Kant, 2015). En realidad, el escritor ve en el poeta simplemente aquel ser humano que logra hacer uso de la analogía como un medio instrumental eficaz. Ahora bien, es precisamente en esta definición del poeta que Cortázar introduce la visión de la naturaleza humana que moviliza en la discusión: la antropológica. Pues, según su interpretación, el uso de la analogía como un medio instrumental se encuentra también en el hombre "primitivo", tal y como lo expresa el concepto central de *participación* del antropólogo francés Lucien Lévy-Bruhl, el cual, según muestra *Para Una Poética*, Cortázar leía con atención en aquella época. Dicho de otra manera: el reconocimiento del mecanismo poético como relaciones de identidad entre los objetos y las estructuras mentales construidas, fue posibilitado en el escritor a través de su acercamiento al concepto antropológico de "participación" de Lévy-Bruhl.

Es así que el argentino cita el libro más celebre del antropólogo, *La Mentalidad Primitiva*, para luego refutar una parte de su argumento en un comentario al pie de página que dará cuenta de lo que piensa que en realidad hace un poeta. Según Lévy-Bruhl: "Allí donde nosotros solo vemos relaciones simbólicas, ellos [los primitivos] sienten una intima participación. Ésta no puede traducirse en nuestro pensamiento, ni en nuestro lenguaje, mucho más conceptual que el de los primitivos (…)". Es justo en este momento del argumento del francés que Cortázar irrumpe categóricamente con su nota en pie de página: "¿No puede? Pues justamente el poeta sí puede – o lucha por poder –, y si es capaz llega a ello. No hay como un antropólogo para olvidarse del ántropos" (Cortázar, 2004b).

El argumento es claro: para Cortázar, el poeta, de instrumentalizar el mecanismo analógico, puede establecer una intima "participación" con la realidad, tal y como lo hace el hombre "primitivo". Es entonces a través de la participación que, al igual que este último, el poeta da un sentido espiritual a las cosas. La analogía, como participación, es entonces "algo como ojos y oídos y tacto proyectados fuera de lo sensible, aprehensores de relaciones y constantes, exploradores de un mundo irreductible en su esencia a toda razón" (Cortázar, 2004b).

Ahora bien, recordemos que, como lo mostramos más arriba, el procedimiento creativo literario de lo que Cortázar dio a llamar el "sentimiento de lo fantástico", es la percepción o exploración de otra realidad por una subjetividad. Así pues, según muestra nuestra investigación, es mediante la reorganización de su entendimiento del lenguaje poético a través de la recuperación del concepto de participación en *Para Una Poética*, que Cortázar se planteará claramente por primera vez que el lenguaje poético implica, en realidad, una irrupción del poeta "en otro ser". Esto queda evidenciado en la citación siguiente:

> [El ciervo es como un viento oscuro] El ciervo es un viento oscuro... al eliminar el "como" (puentecito de condescendencia, metáfora para la inteligencia), los poetas no perpetúan audacia alguna; expresan simplemente el sentimiento de un salto en el ser, una irrupción en otro ser, en otra forma de ser: una participación. (Cortázar, 2004b).

El deseo de "ser en otra cosa" es, según el escritor, el anhelo del poeta angustiado (categoría en la cual parece reconocerse a sí mismo desde muchos años atrás, si se sigue,

por ejemplo, su correspondencia y sus primeros ensayos críticos desde principios de los años cuarenta (Cortázar, 2004a, 2012)). Así pues, si el lenguaje poético, aquel al que según él se dirige la historia de la literatura, es propio del escritor que anhela romper con un desencanto de la realidad, entonces dicho anhelo sólo es alcanzable a través de la irrupción poética en otra realidad, es decir, a través de la participación. En sus propias palabras:

> Reconocimos en la actividad poética el producto de una urgencia que no es sólo "estética", que no apunta sólo al resultado lírico, al poema. En verdad, para el poeta angustiado – y a ése nos referimos aquí – todo poema es un desencanto, un producto desconsolador de ambiciones profundas más o menos definidas, un balbuceo existencial que se agita y urge, y que sólo la poesía del poema (no el poema como producto estético) puede, analógicamente, evocar y reconstruir. (...) El poeta y sus imágenes constituyen y manifiestan un solo deseo de salto, de irrupción, de ser otra cosa (Cortázar, 2004b, p. 380-381).

Como veremos a continuación esta conclusión será crucial en la reorganización de su escritura y de su visión de mundo.

Conclusión del análisis: la participación como operación

Detengámonos ahora un momento sobre el impacto que la reorganización de su comprensión de la expresión poética tuvo en su práctica de escritura. Lo primero que hay que reconocer es que, al tomar consciencia de que la escritura poética no responde a una cualidad exclusiva del poeta, sino a la estructura del pensamiento, Cortázar hace de ella una acción profundamente humana. Mas precisamente, hace del poeta alguien que se encuentra en una búsqueda, en lugar de considerarlo como el simple derivado de algún poder transcendental. Este camino reorganizaba en su edad adulta (a sus 40 años aproximadamente) una idea que trabajaba desde hace mucho tiempo, presente ya en sus lecturas tempranas de Rimbaud: la poesía responde a una necesidad humana de realización. Así escribió en su ensayo *Rimbaud* en 1941 (alrededor de sus 27 años): "Ocurre que Rimbaud (y de ahí su diferencia con Mallarmé) es ante todo un hombre. Su problema no fue un problema poético, sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir las llaves". (Cortázar, 2004b, p. 22)

La reorganización de su entendimiento de la poesía gracias a la recuperación del concepto de participación alrededor de 1953-54 (a sus 40 años aproximadamente) trajo consigo un paso cognitivo considerable. Con ella el escritor desarrolló un medio para hacer operacional en su escritura, su apuesta poética de la literatura. Esto se evidencia en el hecho que su uso representó un impulso experimental que, en su desarrollo continuado en la practica, tuvo como resultado una transformación profunda de su visión de mundo, y sobre todo, una transformación cualitativa y cuantitativa que marcaría hasta el final de sus días su carrera como escritor.

En lo que tiene que ver con el cambio cuantitativo de su producción literaria, antes de *Para una Poética*, es decir antes de 1953-54, Cortázar no había publicado bajo su nombre sino algunos cuentos en revistas especializadas, su libro de cuentos *Bestiario* en 1951, junto a un libro de poemas y otro de cuentos bajo el pseudónimo Julio Denis. De 1954 a 1963, publicó cinco libros repartidos como sigue: 1) *Final del Juego* (18 cuentos); 2) *Las Armas Secretas* (5 cuentos); 3) *Historias de Cronópios y de Famas* (69 textos entre cuentos y narraciones experimentales); 4) *Los Premios* (novela); 5) *Rayuela* (novela).

En lo que tiene que ver con las transformaciones cualitativas de su obra, asistimos a la emergencia de una serie de textos que exploran diferentes realidades a través del concepto de participación. Entre ellos hemos ya citado *Axolotl*, C*ontinuidad de los parques*, *La Noche Boca Arriba*, *El Perseguidor*, y *Rayuela*. Ya hemos indicado rápidamente más arriba que en el cuento *Axolotl* un ejercicio de participación hace de un observador desconocido (probablemente una proyección del escritor mismo) un ajolote del Jardín de Plantas de Paris. En *La Noche Boca Arriba*, un hombre que ha sufrido un accidente de moto en Paris (que puede ser el mismo Cortázar, quien sufrió un accidente similar en la época (Herraez Serra, 2013)), irrumpe, mediante un ejercicio de "participación", en un rito mortuorio azteca a través de un sueño, a tal punto que no se sabe si el condenado a muerte es el soñador o el soñado. En el texto C*ontinuidad de los Parques*, el lector irrumpe de la misma manera en la trama de una novela. Y en el cuento *El Perseguidor*, Cortázar utilizará la participación para irrumpir en la existencia de otro ser humano (Charlie Parker), como él mismo lo declara en el momento en que escribió a Jean Barnabé desde Ginebra el 31 de octubre de 1955:

> Quiero presentarlo como un caso extremo de búsqueda, sin que se sepa exactamente en qué consiste esa búsqueda, pues el primero en no saberlo es él mismo. Ni qué decir que en cierto modo estoy haciendo una transferencia personal, y que mucho de lo que me preocupa ira a la cuenta del personaje. (Cortázar, 2012b, p. 328)

Conclusión

De los análisis que preceden podemos rescatar lo siguiente: el proceso de organización y de reorganización categorial de la realidad, es decir, de estructuración y restructuración del sistema conceptual de los seres humanos –que tienen siempre lugar en la interacción con otros seres humanos–, es decisivo para el desarrollo de la creatividad. Ciertamente, el proceso no es únicamente psicogenético, ni únicamente sociogenético. El proceso se desenvuelve necesariamente, como mínimo (ya que no hemos tratado aquí, los procesos relativos a las condiciones biológicas e históricas), del encuentro entre ambos. Así, por ejemplo, sin entender que el proceso psicogenético varía según el proceso sociogenético de la sociedad, no habríamos podido admitir que el pensamiento animista y el pensamiento poético, siendo profundamente distintos en la estructuración cognitiva de los adultos de nuestras sociedades, son, en realidad, producto de una misma estructuración cognitiva temprana. Su diferencia radica en la restructuración que en estas sociedades ha sufrido el sistema conceptual, a través de, por ejemplo, los procesos de secularización de las sociedades científicas.

En el marco de esa discusión teórica, nuestro estudio busca probar que la literatura del argentino no habría sido como es sin una recuperación operacional del concepto antropológico de "participación" de Lucien Lévy-Bruhl. Las oportunidades creativas que se abrieron en su literatura gracias a la recuperación operacional de este concepto fueron inmensas, ya que se trata de una noción que intenta describir el mecanismo de organización categorial de la realidad predominante entre los miembros de sociedades no modernas. Dicho de otra manera: la recuperación operacional del concepto de "participación" permitió a Cortázar la exploración de los potenciales estratégicos del pensamiento subjetivista para la escritura literaria. Una exploración que, indudablemente, dio grandes frutos.

Ahora bien, más allá de la animosa discusión que sufrió en ciencias sociales la plausibilidad del concepto de participación (y la persona) de Lévy-Bruhl, que no parece haber influido especialmente en la recepción del argentino, se han acumulado cada vez más observaciones antropológicas y psicológicas desde entonces que corroboran la logicidad del concepto. Por ejemplo, se ha registrado muchas veces en la historia del pensamiento que cuando el criterio de clasificación de los objetos y los fenómenos del mundo es una propiedad mística, estos mantienen una relación de identidad con ella. Sin hablar de la profunda relación de identidad entre Dios y la naturaleza, que la ciencia y la filosofía europea mantenía todavía en los conceptos absolutos de los siglos XVIII, XIX, y XX, es este también el caso de la estructuración conceptual de, por ejemplo, los antiguos mexicanos. Así, como lo demuestra Laura Ibarra (Ibarra García, 1995, 2008), varios documentos cuentan que los aztecas se desesperaban terriblemente del miedo a causa de la irrupción de algunos ruidos y animales en sus moradas, pues reconocían en ellos la presencia de Mictlantecutli, el dios de la muerte. Solo una organización conceptual del mundo estructurada en función de relaciones de identidad profundas (es decir, de participación) entre elementos aparentemente inconexos (para nosotros), y alrededor de una entidad subjetiva, es decir que puede actuar (como los dioses, las divinidades, o los principios), posibilitan una reacción tan emocional. Estamos hablando entonces de un tipo de pensamiento que presenta una organización clara del mundo para los miembros de dicha sociedad, pero que, al mismo tiempo, que es considerablemente heterogénea para nosotros.

Pero entonces, ¿quiere esto decir que dichas estructuraciones nos son inaccesibles? El ejemplo que trabajamos aquí muestra que no es necesariamente el caso. La exploración operacional del concepto de participación en la escritura literaria realizada por Julio Cortázar es uno de muchos ejemplos que muestran la posibilidad de extender puentes entre las diferentes estructuraciones cognitivas a través de la creatividad literaria. Podemos explicar este argumento con un experimento mental simple, junto a una comparación:

Si decimos "las hojas son los vestidos de los arboles", y suponemos que el enunciado tiene algún valor poético, el ejercicio mental que permite reconocer este valor consiste en agrupar en relaciones de identidad, por un lado, las hojas y los vestidos, y por otro lado, los arboles y las personas, bajo la premisa de la protección aparente que brindan los primeros a los segundos. Como lo hemos explicado más arriba, la relación de identidad entre ellos es posibilitada por la activación de recuerdos que tienen que ver con nuestras experiencias anteriores. En este ejemplo, deducimos que las hojas protegen de la intemperie a los arboles, como sabemos que la ropa nos protege a nosotros. Esta imagen representa una interpretación profundamente comprometida de lo que es una hoja, y de la función que cumple la hoja para el árbol. Puesto que no interpretamos la hoja y su función en términos de una descripción de su materialidad, sino de la significación que estas tienen para nosotros.

Ahora, si comparamos este caso con la interpretación del mundo de los aztecas, encontramos una actitud análoga: de la misma manera que el azteca agrupa bajo el signo del dios de la muerte el ruido del viento entre los arboles y la presencia de un sapo en el hogar, nosotros agrupamos bajo el signo de la protección frente a la intemperie los vestidos y las hojas de los arboles. Y la comparación muestra otros aspectos aun más interesantes:

de la misma manera que el dios de la muerte produce un miedo terrible en el azteca, la protección frente al intemperie puede producir o no en nosotros una agradable sensación de seguridad. Bajo el concepto de participación, que hemos utilizado para construir y reconstruir estas imágenes, estos "afectos" son el resultado de una participación espiritual estrecha con el mundo. Una que, si seguimos las pistas teóricas, puede sentir todo ser humano desde su estructuración cognitiva temprana.

Sin embargo, para terminar, debemos indicar que, a pesar de la sorprendente similitud entre ambos tipos de pensamiento, hay un muro que los separa: los afectos provocados por la imagen poética son inestables (en el sentido en que se entiende que se trata con ellos, por decirlo en términos cortazarianos, de "juegos de la analogía"), mientras que, en el caso de las representaciones mitológicas, los afectos provocados son por el contrario bastante estables. Dicho de otra manera: a diferencia de las imágenes poéticas, los dioses o los principios, por definición, representan el fundamento primero y último del mundo. Constituyen centros inmutables que aseguran la seguridad del conocimiento. Por el contrario, en la poesía, por decirlo así, no se puede entrar al mismo rio dos veces. Así nos confrontemos a los mismos versos, es difícil leer en ellos dos veces el mismo poema. Por ende, las imágenes poéticas no pueden asegurar la seguridad del conocimiento en una sociedad moderna. La diferencia entre los distintos afectos tiene que ver con el grado de compromiso y distanciamiento propio al tipo de conocimientos desarrollados en la sociedad. Pero, ante todo, a la estructuración de la vida mental de los miembros de cada sociedad.

Bibliografía.

Clément, F. (2014). "Des jeux symboliques aux rituels collectifs. Quelques apports de la psychologie du developpement à l'étude du symbolisme". En *Le langage symbolique*. Paris: Ed. Pétra.

Cortázar, J. (2004a). *Obra crítica 1*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina.

_____ (2004b). *Obra crítica 2*. Buenos Aires: Suma de letras argentina.

_____ (2008a). *Final del juego*. México: Punto de Lectura.

_____ (2008b). *Rayuela* (edición). Madrid: Cátedra.

_____ (2012a). *Cartas 1937-1954. Tomo 1*. Buenos Aires: Alfaguara.

_____ (2012b). *Cartas 1955-1964. Tomo 2*. Buenos Aires: Alfaguara.

_____ (2017). *Prosa del observatorio*. Barcelona: Alfaguara.

_____ (s. f.). *El sentimiento de lo fantástico*. Recuperado 11 de enero de 2018, a partir de http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/

Descola, P. (2015). *Par-delà nature et culture*. Paris: Folio.

Dux, G. (2012). *Teoría histórico-genética de la cultura: la lógica procesual en el cambio cultural*. Bogotá: Ediciones Aurora.

Elias, N. (2002). *Compromiso y distanciamiento*. Barcelona: Ediciones Península.

_____ (2010). *Au-delà de Freud*. Paris: La Découverte.

_____ (2016). *La dynamique sociale de la conscience*. Paris: La Découverte.

Hallpike, C. R. (2011). *On Primitive Society: And other Forbidden Topics*. Author House Publishing.

Herraez Serra, M. (2013). *Julio Cortázar, Una Biografía Revisada* (Edición: 1). Barcelona: Editorial Alrevés.

Ibarra García, L. (1995). *La visión del mundo de los antiguos mexicanos*. Mexico: Universidad de Guadalajara.

Ibarra García, L. (2008). *La moral en el mundo prehispánico: una contribución a la sociología de la normatividad*. Mexico, D.F.: Editorial Porrúa.

Kant, E. (2015). *Critique de la faculté de juger*. Paris: Flammarion.

Piaget, J. (1995). *La formación del símbolo en el niño: imitación, juego y sueño. Imagen y representación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Piaget, J., & Garcia, R. (1982). *Psicogénesis e historia de la ciencia*. Medellín: Siglo XXI Editores.

Robledo, J. F., & González Restrepo, C. (Eds.). (2011). *Cien poemas colombianos*. Bogotá: Luna Libros.