

Revista Cátedra de Artes

Nº 1 • octubre 2005



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES

REVISTA CÁTEDRA DE ARTES
FACULTAD DE ARTES

PROYECTO MAGÍSTER EN ARTES

ISSN 0718-2759 (versión impresa)

ISSN 0718-2767 (versión en línea)

COMITÉ EDITORIAL

Roberto Farriol Gispert
Juan Pablo González Rodríguez
Patricio Rodríguez-Plaza
Ignacio Villegas Vergara

CONTACTOS Y CORRESPONDENCIA

Av. Jaime Guzmán Errázuriz 3300
Fono (56-2) 3545144
Fax (56-2) 3545252
revistacatedra@uc.cl
www.catedradeartes.cl
Santiago de Chile

EDITORIA DE TEXTOS EN INGLÉS

Caroll White

WEBMASTER

Joaquín Cociña
catedradeartes@gmail.com

DISEÑO Y EDICIÓN

Frasis editores
Edición al cuidado de M. A. Coloma
Fonofax (56-2) 4367283
contacto@frasis.cl

© Facultad de Artes
P. Universidad Católica de Chile

COMITÉ INTERNACIONAL

Verónica Barraza
Pontificia Universidad Católica de Chile
Omar Corrado
Universidad de Buenos Aires
Jaime Donoso
Pontificia Universidad Católica de Chile
Aldo Enrici
Universidad Nacional de la Patagonia Austral
Iliana Hernández
Pontificia Universidad Javeriana
Jean Lancri
Universidad de París I
Katya Mandoki
Universidad Autónoma Metropolitana
Jesús Martín-Barbero
Pontificia Universidad Javeriana
Ana María Ochoa
Universidad de Nueva York
Alicia Pino Rodríguez
Instituto de Filosofía de La Habana
Carlos Plasencia Climent
Universidad Politécnica de Valencia
Evgenia Roubina
Universidad Nacional Autónoma de México
Inés Stranger
Pontificia Universidad Católica de Chile

Cátedra de Arte es financiada por la Dirección de Investigación, Postgrados, Centros y Programas (DIPUC) de Vicerrectoría Académica de la P. Universidad Católica de Chile, a través del Concurso Especial Proyecto DIPUC 2004 N°10/CE (Investigador responsable: Ignacio Villegas Vergara; Co-investigador: Patricio Rodríguez-Plaza).

Tabla de contenidos

Revista Cátedra de Artes N° 1 • 2005

- 7-8 ■ Presentación
- 9-17 ■ CLAUDIA BAHAMONDE, ROBERTO FARRIOL
Y PATRICIO RODRÍGUEZ-PLAZA
La bandera: creación e identidad en el arte chileno
contemporáneo
The flag: creation and identity in the chilean contemporary art
- 19-35 ■ JESÚS MARTÍN-BARBERO
Mutaciones del arte: entre sensibilidades y tecnicidades
Art Mutations: between sensibilities and technicalities
- 37-44 ■ KATYA MANDOKI
Genealogía de la matriz artística
Genealogy of the artistic matrix
- 45-58 ■ ILIANA HERNÁNDEZ
Relaciones entre estética y ciencia en las instalaciones
inmersivas e interactivas
*Relation between aesthetics and science in immersive and
interactive installations*
- 59-79 ■ PAOLA SOTOMAYOR
Más allá de la ira y los ladridos: Modernidad e identidad
en el teatro chileno e inglés de los años 50
*Beyond the anger and the barking: Modernity and identity
in 1950s' Chilean and English theatre*

- 81-97 ■ CLAUDIO ROLLE
De *Yo canto a la diferencia* a *Qué lindo es ser voluntario*.
Cultura de denuncia y propuesta de construcción de una
nueva sociedad (1963-1973)
From I sing the difference to It's good to be a volunteer.
Culture report and project to build a new society (1963-1973)
- 99-107 ■ CECILIA BRALIC ESCRÍBAR
La relación entre arte y cultura: acontecimiento
y comunicación
The relation between art and culture: event and communication
- 109-125 ■ ALICIA PINO RODRÍGUEZ
Las *Escenas norteamericanas* de José Martí. Una disección
desde la periferia sobre «un pueblo de astros»
The Escenas norteamericanas of José Martí: an analysis from
the periphery of «the stars town»
- 127-130 ■ Sobre los autores publicados en este número
- 131-133 ■ Normas editoriales

Presentación

CÁTEDRA DE ARTES SE PRESENTA como un proyecto encuadrado en las coordenadas de innovación educativa de nivel superior, cuyo núcleo central es la transmisión e intercambio de lo artístico en música, teatro y artes visuales, tanto desde las modalidades de creación y teorización, como desde la perspectiva latinoamericana y latinoamericanista. Busca, desde tales coordenadas, organizar y poner en marcha un sitio universitario latinoamericano, que en forma de archivo físico (la revista) y virtual (www.catedradeartes.cl), permita comunicar la producción teórica y creativa de las artes, admitiendo e incentivando la divulgación de investigaciones, el intercambio de opiniones y todo tipo de reflexiones que tengan como horizonte lo artístico llevado a un nivel de posgrado.

Se trata de colocar en discusión y acción creativa los lugares, las mezclas, los rechazos o las aceptaciones culturales que nos constituyen, así como pasar revista crítica al pensamiento y la creatividad, que desde este continente se han planteado estos lugares, ya como forma y determinación de lo local, ya como una inflexión de lo universal.

En tanto que *Cátedra de Artes*, este espacio de intercambios y modulaciones docentes e investigativas, se concibe como una suerte de nodo que recibe, registra y emite materias de distintas asignaturas relacionadas con las artes a nivel profesional o académico, entendiendo que lo artístico es simultáneamente una dimensión múltiple, diversa y heterogénea en cuanto a sus alcances semánticos y productivos. Igualmente en cuanto a las redes de producción, circulación, mediación y recepción, sin las cuales, no existe la comprensión en profundidad de los sentidos culturales que adquiere dicho quehacer.

Todo lo anterior se encuentra a su vez situado como segmento de una planificación mayor: el Magíster en Artes de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el cual forma parte de los necesarios avances que pretende toda institución embarcada en niveles crecientes de profundización teórica y analítica con respecto a su labor, y de los cuales *Cátedra de Artes* pretende ser, al menos parcialmente, su portavoz.

Así es como en este primer número se cuenta con autores variados, perspectivas distintas y tematizaciones diversas, aunque unidos por la preocupación de una cierta conciencia acerca de las geografías y topografías históricas y culturales de nuestro escenario continental. Desde México, Colombia, Chile, Inglaterra y Cuba nos han llegado estas primeras colaboraciones que presentamos, no sólo como forma de almacenamiento infomativo, sino como procedimiento de trueque creativo y tensión analítica.

Agradecemos a la Dirección de Investigación y Postgrado (DIPUC) de nuestra universidad por haber financiado el presente proyecto a través de su Concurso Especial en Ciencias Sociales y Humanidades 2004, al Decanato de la Facultad de Artes por su constante apoyo y a las Escuelas de Teatro, Arte e Instituto de Música por haber permitido e incentivado el trabajo de este comité editorial, conformado por académicos de cada una de esas unidades académicas.

Finalmente, damos las gracias a Milena Grass, Margarita Alvarado, Bernardita Abarca, Paulina Ramos y Marta Quintana por haber colaborado en asuntos puntuales, pero no por eso menos importantes, de este primer número.

Roberto Farriol, Juan Pablo González,
Patricio Rodríguez-Plaza e Ignacio Villegas
COMITÉ EDITORIAL

La bandera: creación e identidad en el arte chileno contemporáneo

The flag: creation and identity in the Chilean
contemporary art

CLAUDIA BAHAMONDE, ROBERTO FARRIOL
Y PATRICIO RODRÍGUEZ-PLAZA
*Facultad de Artes
Pontificia Universidad Católica de Chile*

9

resumen

Las artes visuales, objetuales y performáticas chilenas, ubicadas entre la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, han mostrado, en muchas de sus manifestaciones, la recurrencia a la bandera chilena como parte de sus fundamentaciones y expresiones creativas. El presente artículo tiene, como su principal propósito, mostrar los avances y planteamientos de una investigación tendiente a rastrear, examinar y problematizar, tanto en términos individuales de obra y artista, como en una perspectiva de conjunto y de contexto, aquellas producciones, así como las trabazones que han armado dichas experiencias, entre arte y trama social e histórica en el ámbito chileno de las últimas décadas.

PALABRAS CLAVE: *arte, bandera, identidad.*

abstract

The Chilean visual, objective and performing arts have displayed the recurrent use of the Chilean flag in their creative expressions and foundations from second half of XX Century to the first years of XXI Century. This article aims to point out the basis and advancements of a research project tending to track, examine, and to know the problematic in the Chilean work, as a singular piece of art and the artist himself, as well as into a ensemble and contextual perspective, and the art link processes resulting of these experiences between the art and the social-historical web that gave birth to them during last decade.

KEYWORDS: *art, flag, identity.*

I

EL ARTE CHILENO CONTEMPORÁNEO —en especial, la producción visual, objetual y performática ubicada entre la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del siglo XXI— ha mostrado, en muchas de sus manifestaciones, la recurrencia a la bandera chilena como parte de sus fundamentaciones y expresiones creativas.

En efecto, la bandera, el signo más vistoso y evidente de ciertos rasgos identitarios que permea y se cuele por los intersticios de toda una sociedad, ha sido considerada, por artistas chilenos contemporáneos muy variados, una materia digna de atención analítica y de producción simbólica. Variados en cuanto a posiciones estéticas, pero también en relación a disciplinas, técnicas y hasta tiempos históricos y generacionales en que les ha tocado transitar vivencial y artísticamente.

Pintores como José Balmes, Alberto Pérez y Gracia Barrios,¹ por ejemplo, han trabajado la bandera desde la informalidad matérica, los pegados, la construcción a partir de detalles y elementos encontrados; todo ello en un andamiaje que, menos que metáforas visuales, son aquí metonimias que nos llevan a la inmediatez, al acontecimiento —muchas veces brutal— de la contingencia (Galaz, 1995). La bandera es para ellos, especialmente para Balmes, literal y programáticamente un *signo*,² en que significado y significante tensan una realidad que por intermedio de la aparición literal del objeto resquebraja la inmaterialidad de uno de sus componentes. El signo bandera muestra un significado tironeado por un significante materialmente expuesto. En estos artistas, aunque en tiempos diferentes, la bandera, en tanto imagen y objeto, produce un detenimiento en el fragor total del gesto, del pegado, del embadurnado aparentemente accidental.

La bandera está allí como detalle que indica la aparición de un territorio, de unas piedras, de unos desechos anclados a una historia; aunque ello no sea reconocido sino por unos habitantes particulares.

Gracia Barrios nos expone, así, los colores de la bandera chilena, dejando entrever incluso la estrella solitaria, aunque nunca llegue a la formalización completa y reconocible de su configuración. En cambio, Alberto Pérez guarda, en una de sus obras acerca de Lonquén, las medidas y ciertos rasgos cromáticos de la bandera, vaciándola de su pormenorización aceptada socialmente, llenándola, no obstante, de otra historia: la de la muerte, del asesinato, del entierro y la exhumación.

¹ En obras como *Desechos* (1985), *Bandera y piedras* (1989), *Pan Territorio* (1991) e *Informe IV* (2001) de José Balmes, *Bandera de Lonquén* (1985) de Alberto Pérez, y *Gente, N° 2* (1977) y *7 de octubre* (1988) de Gracia Barrios.

² *Signo* es también el nombre del grupo fundado, en 1960, entre otros por los pintores José Balmes, Gracia Barros, Alberto Pérez y Eduardo Martínez Bonatti.

Guillermo Núñez la ha llevado a un juego épico (por ejemplo, en su obra *11 de septiembre 1973*), y en otro momento a una laceración a través de púas, con lo cual la bandera se presta, como ninguna otra imagen, para la conmemoración de hechos políticos e históricos que no siempre tienen cabida dentro de la visibilidad social del arte; esto es consecuencia de la falta de visibilidad por preocupaciones distintas de parte del mismo mundo del arte, pero también por la censura extrema de las fuerzas que pueden expresarse en aquel escenario. Las obras *Bandera para ocho mineros de El Salvador* y *Se encendieron ocho estrellas en El Salvador*, del mismo Núñez, fueron destruidas por los acontecimientos del golpe de Estado chileno de 1973, lo que significa una desaparición concreta que lleva implícita la marca de una metáfora.

En otras líneas de trabajo, artistas como Carlos Altamirano, Víctor Hugo Codocedo o Voluspa Jarpa, han introducido un carácter abiertamente reedificador de la bandera. Ellos han tomado, en más de alguna oportunidad pura y dura, una bandera. Un objeto adquirido como tal que ha sido clavado, colocado como bastidor y exprimido para llevarlo a preguntas más amplias con respecto al arte, a la patria, a los lenguajes y a los discursos que entremezclan estas dimensiones y que no siempre logran ser coherentes. *Emblemas históricos* (2001) de Jarpa, es un claro ejemplo de las superposiciones de hechos o simbologías que puede provocar la bandera y de las cuales ella misma forma parte. Codocedo es, en este sentido, quien más extremó la relación arte/emblema al trabajar en términos definidos la materialidad misma del arte de la pintura, en cuanto técnicas de ensamblaje rutinario. Convirtió (o al menos ese fue su cometido) la bandera en tela y bastidor, interrogando de paso lo que de arte tiene la cotidianidad —y de cotidianidad el arte—, exigiendo, de esta forma, una mirada oblicua y descentrada frente a tal dicotomía de especificidades culturales.

Luis Mandiola y Mario Irrarrázaval hicieron con la escultura un nuevo juego de intercambios potentes, al derramar sobre esta expresión artística, responsabilidades que la sociedad en tiempos diversos se hacía desde la locuacidad del triunfo político o desde el envilecimiento de una sociedad que detiene el crecimiento normal de sus posibilidades humanas.

El trabajo de Irrarrázaval, que en realidad es una instalación de sillas y caballitos de juguete (blancos, azules y rojos, con uno de ellos en lugar de la estrella), que sugiere disciplinamiento escolar (Concurso Colocadora Nacional de Valores, 1980), es la obra con la que el artista nos rememora la patria y la sociedad como grupo humano que vive el presente como puro presente (Ivelic y Galaz, 1988).

Por su parte, Andrés Vio ha trabajado con la bandera y el movimiento al fracturar sus líneas y sus formas, en un juego retiniano y real, que disloca ópticamente la imagen del emblema (Galería Artespacio, 2000). Vio es un artista cinético que, en medio de sus experimentaciones con papel periódico

y motores que generan efectivamente el movimiento, ha hecho aparecer la bandera chilena como forma de desplazar algunos de sus sentidos.

Pero todos estos ejemplos no están lejos del arte conceptual performativo o de investigación tecnológica. Carlos Leppe, Gonzalo Mezza y Francisco Copello han llegado también a investigaciones en las que la bandera ha jugado un papel sobresaliente. El caso doblemente emblemático de la tonitura de Leppe (*Acción de arte-estrella*, Galería Cal, 1979), cuando activa el arte desde la acción de su cuerpo y de su compromiso con las interrogaciones, que sin abandonar las problemáticas políticas o biográficas crea una hendidura con el emblema patrio, cita al artista conceptual más influyente del siglo xx: Marcel Duchamp.

Tampoco estas manifestaciones están distantes de artistas emergentes, menos conocidos o jóvenes, que pese al paso de los años y de las generaciones, han indagado en las simbolizaciones que laten en una bandera. Es el caso de Antonio Becerro, Josefina Hevia y Piro Luzko.³ Este último ha llegado, incluso, a plantear algo así como un «patriotismo psicótico», ya que el arte tendría una capacidad de reflejar un curioso modo de vernos en nuestra conducta nacional. Esto estaría en concordancia con investigaciones que, teniendo como foco de preocupación analítica el arte nacional, han insistido en que un conocimiento de la «personalidad nacional» en la cual primaria lo inhibido o reprimido, por encima de lo compulsivo, narcisista o sadomasoquista, debería hacerse justamente a partir de estas otras expresiones culturales (Marinovic y Jadresic, 1978).

Finalmente, cabe consignar que la bandera también ha contado con el interés creativo de artistas ubicados fuera de los circuitos consagrados del mundo del arte, como Marta Quintana. Quintana, la primera egresada de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile en 1963, ha sido una creadora intermitente que, afectada por los acontecimientos de un país bajo un gobierno militar, recurre en los años ochenta a la bandera como forma de mostrar la farandulización macabra de un Estado militar omnipresente. La serie de *Las Candilejas* (1985-1988), con títulos como *Danzantes estrellas*, *Desfile escénico* o *Parada perfecta*, en donde militares pisan y ensucian la bandera desde los oropeles de las charreteras o las joyas femeninas expuestas en una parada militar, ahorra todo comentario.

Evidentemente, ésta no ha sido una tematización que abarque la totalidad de la producción pictórica, escultórica o artística de tales creadores, pero sí ha sido un punto de inflexión importante en parte de su obra.

Lo que sí resulta interesante es la idea de conjunto que tales expresiones pueden entregar en una lectura crítica que, restituyendo los ejes sobre los

³ Antonio Becerro con su trabajo *Óleo sobre perro* (2000); Josefina Hevia con la exposición colectiva realizada en Galería Casa Azul del Arte de Punta Arenas en el 2005; y Piro Luzko con su trabajo presentado en Centro Arte Alameda el año 2005.

cuales se han asentado tales creaciones, permita una visión de totalidad, dentro de la cual aquellos ejemplos aislados pueden adquirir sentido. Sentido que se encuentra ligado a redes de circulación y recepción no exclusivamente artísticas, sino también sociales e históricas. Las ideas de arte, vida, contingencia y producción simbólica, adquieren en este caso una densidad significativa, producto de las convergencias que en un escenario cultural amplio pueden construir desde el espesor y la cohesión de sus ligamentos más duros, sean artísticos o no.

Más que un aporte de individualidades creativas, lo que queda en evidencia aquí es un desarrollo colectivo transversal, que dota de significación al arte chileno contemporáneo, que ha dislocado la política del Estado-nación al volcar parte de su arsenal creativo en estas experimentaciones. No se trata, evidentemente, de un arte literario que suele destacarse casi exclusivamente por el sobresaliente destacamento de autores, sino un arte reflexivo capaz de desconstruir un signo profusamente connotado, obliterando la tradicional necesidad de producción original de autor reconocido.

En este sentido, el trabajo con y desde la bandera produce interés y consistencia creativa al dejar en vilo la simple producción de cuestiones visuales, al examinar en estiramientos, contorsiones y tensiones a tal objeto, el que paradójicamente se encuentra estandarizado, reglamentado y legalmente estatuido. La reproducción de una bandera, el uso de una bandera modelo y real con fines diferidos, o incluso la representación de una bandera, es también la presentación de una bandera. Con lo cual, en estos casos, los artistas son trabajadores ciudadanos que practican con un signo simbólicamente cotidiano. Cotidiano por la utilización reiterada de la ciudadanía en sus niveles de conmemoración patriótica (18 de septiembre), celebración política (de izquierda, centro o derecha), toma poblacional (ligada en general a la necesidad de vivienda familiar), construcción terminal de vivienda individual, colectiva, privada o pública (tijerales); mas también por la pintura y el rayado callejero que suele dejarlo aparecer en los soportes más diversos.

Lo simbólico nacional social es llevado, así, a la significación por medio de firmas comunitarias, asunto menos nítido en una serie de individuos particulares, que en un cuerpo orgánico de lazos comunicativos. Lazos que pueden no responder a contactos premeditados (ni artísticos, ni sociales o históricos), sino más bien a relaciones intersubjetivas de carácter grupal y nacional que se sobreponen —sin anular— a la fantasía creadora. El arte chileno demuestra, de esta manera, su desmarque con respecto a una idea vanguardista, que se afirma, fundamentalmente, en la genialidad autoritaria sostenida en la especificidad artística. El trabajo artístico con la bandera sirve y demuestra, para el sentimiento de una colectividad, que de algún modo y pese a la responsabilidad que se le asigna a la individualidad creativa, ésta funciona mejor y más lúcida al verse involucrada en una red de proposiciones sumatorias.

Igualmente muestra el carácter performativo, en el sentido «de repetición, de construcción (ausencia de “originalidad” o “espontaneidad”) en tanto marca distintiva [...] que ha acercado y borroneado las fronteras entre las artes performativas y entre el arte y la vida» (Schechner, 2000), de muchas de las manifestaciones artísticas contemporáneas chilenas. El caso de la bandera resulta aquí muy significativo, en cuanto se sitúa en una zona de choques, influencias e interferencias, que ha arrastrado a las artes a un borramiento de sus límites. La utilización de tal objeto ha obligado a estas producciones a asumir las teatralidades, las sonoridades y las iconicidades presentes, tanto en el mundo del arte (Dickie, 1988; Danto, 1988), como en el espacio social que lo contiene y penetra, reflexionando de paso acerca de los contenidos latentes en tales experiencias, pero también en torno a las materialidades, las que no sólo vehiculan, sino que *son* sentido.

Todo esto exige una primera aproximación que intente responder a ciertas interrogantes, tales como: ¿cuáles serían las explicaciones a la aparente paradoja de convergencia entre arte contemporáneo, en constante afirmación de especificidad renovadora, y convención patriótica y política?, ¿qué cuestiones creativas, biográficas, contextuales han llevado, a tan diversos artistas, a la utilización del emblema nacional chileno? Y finalmente, ¿por qué, si el arte de «avanzada» se ha propuesto como demarcación de las convenciones perceptivas y los «lugares comunes», ha acudido a una de las más características simbologías del espacio sociocultural?

Estas interrogaciones se inscriben en una tradición de análisis que continúa las preocupaciones de una crítica cultural que entiende que los saberes y las disciplinas deben crear una zona franca que dé lugar a un empirismo de conexiones, a diversificaciones teóricas complementarias.

No se trata (por supuesto) de desplazar o reemplazar las disciplinas tradicionales, ni de invalidar sus aparatos de formación y transmisión académica, sino de valerse, intersticialmente, de las brechas y fisuras dejadas entre disciplina y disciplina para movilizar críticamente aquellas significaciones todavía en proceso —aún no estabilizadas— que se resisten a ser traducidas al sistema de codificación académica del saber disciplinario o bien que rehuyen de los alineamientos seguros (asegurados) del saber bajo contrato de las especializaciones (Richard, 1999: E2).

Ello significa asumir una transdisciplinariedad desde dentro, desde las especificidades de las perspectivas de estudio, pero sobre todo significa reconocer que los objetos de conocimiento, y las realidades en las que se inscriben, son también nómades. Y como lo son, las perspectivas que intentan abarcar los deben contar con la capacidad de movimiento y adaptación necesarios.

La bandera, como se ha expuesto, se sitúa en el centro de prácticas que entremezclan y entrecruzan distintas dimensiones culturales. El arte se ha

visto tironeado, así, desde distintos soportes y cuestionamientos, a la vez que se ha encontrado exigido desde sus lenguajes, sean éstos tradicionales o técnicamente innovadores, para responder y resolver lo que él mismo se ha propuesto, en cuanto asume un lugar de sensibilidades socialmente focalizadas (Mandoki, 1994).

El proyecto que se está proponiendo se ubica en el marco de las orientaciones teóricas y de los autores reseñados anteriormente, buscando desarrollar una lectura crítica e interpretativa de las problemáticas a las que da lugar, tanto la utilización ideológica o estética, como las insinuaciones formales de la bandera chilena en las artes contemporáneas chilenas.

II

Ahora bien, en tanto intención investigativa, esta notas se hacen cargo de un planteamiento general, cuyo punto crucial es un supuesto, que no sólo plantee un objeto de reflexión, sino también una perspectiva de estudio.

La hipótesis inicial es, luego, que parte del arte realizado en el Chile contemporáneo ha trabajado una deconstrucción creativa desde el signo identitario por antonomasia que es la bandera, como forma insoslayable de interrogación social identitaria. Pese a que la retórica patriota es entre nosotros mal vista y peor recibida (y) la escuchemos con escepticismo (y) nos suene hueca (y) a lo más le atribuimos un valor instrumental (Brunner, 1988), los creadores de distintos niveles y dimensiones, han recogido el signo bandera como forma de experimentación y despliegue productivo de interrogaciones que, sin claudicar de la especificidad artística, han tejido tal dimensión con preguntas y elaboraciones más amplias.

Si bien el arte, en el sentido institucional y tradicional del término (Dickie, 1988), expresa su necesario despegue de las presencias más claras y comunes de la vida cotidiana, especialmente en su dimensión política y patriótica, en este caso se ha visto «sobrepasado» por el uso, la alusión y la experimentación a sus imágenes más evidentes y usuales.

En esta línea se puede adelantar igualmente que el interés más evidente de las artes contemporáneas chilenas, está dado menos por unas creaciones individuales vueltas sólo sobre la reafirmación de la especificidad artística, que por una creación heterogénea, móvil, transversal y de conjunto, en relación siempre tensa con respecto a la política, incluso partidista.

No habría, por tanto, que seguir buscando una legitimación a nivel de aportes excéntricos, de genialidades particulares para entender lo que ha pasado con ellas, sino escudriñar oblicuamente las redes proposicionales que se tejen sin obedecer a dimensiones programáticas de manifiestos de direcciones precisas.

En esta línea, y dado el carácter heterogéneo y múltiple del universo artístico contemporáneo chileno que ha recurrido al trabajo creativo con la

bandera, y debido a que sobre el tema no se han construido modelos de interpretación, el proyecto se articula dentro del marco de un diseño exploratorio.

Dicho marco pretende pesquisar y darle coherencia teórica a una serie de expresiones y experiencias, bajo las cuales subyace un entrecruzamiento entre arte y política, o entre arte y sociedad o entre arte e historia, cuyo centro gravitacional y articulador es la aparición del emblema nacional chileno. Lo cual significa, en primer lugar, seleccionar un corpus pertinente, clasificando y ordenando, de acuerdo a una pauta de lectura, las dimensiones icónico-plásticas desde la perspectiva de una retórica de la imagen. Los principales referentes son, en este caso, la diferenciación entre signo plástico y signo icónico propuesta por el *Groupe Mu* (1993) y la teoría de la iconicidad sistematizada por Chateau (1997) a partir de la teoría de Peirce.

Se considera, desde aquí, diseñar una base de datos que permita sistematizar toda la información que compete a las producciones y obras mismas, en tanto configuraciones formales y universos simbólicos específicos.

Y en segundo lugar, se trata de encontrar las relaciones entre tales producciones y las correspondientes biografías individuales de sus realizadores directos: autores, firmas, problemáticas asociadas a sus contextos de realización más inmediatos.

Igualmente por la naturaleza de los datos e informaciones a recoger, señalados en los objetivos planteados, el diseño metodológico a ser utilizado recurrirá a técnicas cualitativas. Técnicas que aglutinarán un análisis socio-histórico de discursos y proposiciones: entrevistas a informantes y participantes claves, tanto del período, como de las producciones involucradas en la investigación propuesta; y trabajo de campo para la observación de obras significativas en lugares precisos o por determinar: talleres, museos, galerías, bibliotecas, colecciones privadas.

Todo esto bajo la concepción de lo artístico como un mundo innegable de autonomías y especificidades que, sin embargo, se encuentra alimentado y legitimado por redes, variables y agentes que expanden tales autonomías hacia dimensiones contextuales que dotan a aquellas de sus más profundas significaciones (Danto, 1988). La legitimidad y consistencia de cualquier producción simbólica se produce sólo en la medida que existan matrices de cultura dispuestas y disponibles a sincronizar con los horizontes activados por tal producción.

Finalmente, cabe señalar que dada la naturaleza global del proyecto investigativo que se propone desde una auscultación con respecto al arte chileno contemporáneo, desde la perspectiva de la utilización del emblema nacional, y de acuerdo a los planteamientos finales de la fundamentación antes señalada, los principios metodológicos de base se apoyan en un modelo transdisciplinario cultural, topológica y geográficamente situado: Chile y América Latina.

Los nuevos cartógrafos latinoamericanos (de la Campa, 1996) tienen una tarea que no puede no realizarse en este lugar del mundo (Latinoamérica), del cual Chile no es más que una inflexión entre muchas otras.

Esto permite cotejar perspectivas disciplinarias (estéticas, estudios de *performance*, historia, estudios culturales y crítica cultural), al tiempo que facultar la insoslayable complementariedad de las perspectivas de análisis desde una situación continental y nacional determinada.

Referencias

- BRUNNER, José Joaquín. (1988). *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago: Flacso.
- DE LA CAMPA, Román. (1996). «Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza». *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), 62 (176-177).
- CHATEAU, Dominique. (1997). *Le bouclier d'Achille. Théorie de l'iconicité*. París: l'Harmattan.
- DANTO, Arthur. (1988). «Le monde de l'art». En *Philosophie analytique et esthétique* (Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories; préface de Jacques Taminiaux). París: Meridiens-Klincksieck.
- DICKIE, George. (1988). «Beardsley et le fantôme de l'expérience esthétique». En *Philosophie analytique et esthétique* (Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories; préface de Jacques Taminiaux). París: Meridiens-Klincksieck.
- GALAZ, Gaspar. (1995). «La estética balmesiana». En *Balmes. Viaje a la pintura*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- GROUPE MU. (1993). *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen visual*. Madrid: Cátedra.
- IVELIC, Milan y Gaspar GALAZ. (1988). *Chile Arte Actual*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.
- MANDOKI, Katya. (1994). *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*. México: Grijalbo.
- MARINOVIC, Mimi y Víctor JADRESIC. (1978). *Sicología del chileno. Estudio exploratorio de la personalidad nacional realizado a través del arte*. Santiago: Aconcagua (colección Lautaro).
- RICHARD, Nelly. (1999). «¿Qué es la crítica cultural? Disciplinas, saber académico y crítica cultural». *Diario El Mercurio*, Suplemento Artes y Letras, 1 de agosto, p. E2.
- SCHECHNER, Richard. (2000). *Performance. Teoría y práctica interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas y Universidad de Buenos Aires.

Mutaciones del arte: entre sensibilidades y tecnicidades

Art Mutations: between sensibilities and technicalities

JESUS MARTÍN-BARBERO
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

19

resumen

Este artículo plantea la importancia crucial de pensar las mutaciones que afectan al arte en su cruce con la nueva experiencia del tiempo, con los cambios en la estructura perceptiva de la temporalidad. Siguiendo a Benjamin, se trata de deflagrar la continuidad histórica, para escapar de la contemplación apocalíptica, oteando tanto las contradicciones sociohistóricas del capitalismo, como los impases que le plantea al desarrollo democrático de América Latina, la desmemoria de unos gobiernos que han convertido la pseudogenerosidad de la amnistía, o del consenso, en la etapa superior del olvido.

PALABRAS CLAVE: *arte, tecnicidad, temporalidad, América Latina.*

abstract

This paper points out the importance of analysing the mutations that affect the arts in front of a new experience of time, of a changing perceptive structure of temporality. According to Benjamin to escape the apocalyptic contemplation, the historical continuum must be deflagrated, inspecting both the sociohistorical contradictions of capitalism, and the impasse the democratic development of Latin America is facing due to the forgetfulness of some governments which have turned the pseudogenerosity of amnesty, or consensus, into the non plus ultra of oblivion.

KEYWORDS: *art, technicality, temporality, Latin America.*

DIFÍCIL ESCAPAR HOY A LA INFECCIÓN de los milenarismos que nos columpia entre la *alusión al fin* de la historia-secuencia lineal ininterrumpida (Fukuyama), y la *ilusión del fin* que nos pone a flotar en la antigraedad (Baudrillard). Pero lo peor es que no pocas de las denuncias más apocalípticas los retroalimentan, emborronando la atmósfera cultural e intelectual, ya de por sí confusa y oscura, y obturando la pregunta por el sentido de los cambios que atravesamos. De ahí la importancia crucial de pensar las mutaciones que afectan al arte en su cruce con la nueva experiencia del tiempo, con los cambios en la estructura perceptiva de la temporalidad. A ese análisis nos ayuda como pocos el pensamiento de Walter Benjamin desafiándonos a «hacer obrar la *experiencia de la historia*» mediante «una conciencia del presente que haga deflagrar la continuidad histórica» (Benjamin, 1982) condición indispensable para escapar de la *contemplación apocalíptica* y otear tanto las contradicciones sociohistóricas que moviliza el capitalismo como los impases que le plantea al desarrollo democrático de América Latina la desmemoria de unos gobiernos que han convertido la pseudogenerosidad de la amnistía, o del consenso, en la etapa superior del olvido.

Tiempos de amnesia

Vivimos en una sociedad cuyos objetos —y también buena parte de sus ideas y valores— duran cada vez menos, pues la aceleración de su obsolescencia se inscribe en la estructura y planificación del modo general de producción. Frente a la memoria que en otros tiempos acumulaban los objetos y las viviendas, y a través de la cual conversaban diversas generaciones, hoy buena parte de los objetos con que vivimos a diario son desechables y las casas que habitamos ostentan como parte integrante de su valor la más completa asepsia temporal. Se trata de una amnesia que se ve reforzada por esas «máquinas de producir presente» en que se han convertido medios de comunicación, para los que el *presente-que vale* es cada vez más delgado, o como dirían los tecnólogos, más *comprimido*. Nueva enfermedad de nuestras urbes: el tiempo comprimido vulnera doblemente nuestra vida, pues ni nuestra psiquis ni nuestros sentidos están preparados para afrontar la sobrecarga de información y velocidad que las tecnologías nos imponen, de ahí que las máquinas del tiempo acaben devorando el tiempo de vivir (cf. Huyssen, 1996, 1999). La extraña economía que rige a la información, aplasta el presente sobre una *actualidad* que dura cada vez menos. Si hasta hace no muchos años «lo actual» se medía en tiempos largos, pues nombraba lo que permanecía vigente durante años, la duración en el cambio de siglo parece haberse ido acortando, estrechando, hasta darse como parámetro la semana, después el día, y ahora el instante, ese en que *co-inciden* el suceso y la cámara o al menos el micrófono. El autista presente que los medios fabrican se alimenta especialmente del *debilitamiento del pasado*, de la conciencia histó-

rica. Pues el pasado en los medios tiene cada vez más una función de cita, cita que no alcanza sino para colorear el presente con alguna nota de nostalgia. El pasado deja de ser entonces *parte de la memoria*, y se convierte en ingrediente puramente estilístico: el del *pastiche*, que es la operación estética mediante la cual se pueden mezclar los hechos, las sensibilidades y estilos de cualquier época, sin la menor articulación con los contextos y movimientos de fondo de cada época. Y un pasado así no puede iluminar el presente, ni relativizarlo, ya que no nos permite tomar distancia de la inmediatez que estamos viviendo, y lo único a que puede contribuir es a *hundirnos* en un presente sin fondo, sin piso y sin horizonte.

La acelerada fabricación de presente implica también una flagrante *ausencia de futuro*. Catalizando la sensación de «estar de vuelta» de las grandes utopías, los medios de comunicación y las tecnologías de información se han ido constituyendo en un dispositivo fundamental de instalación en un *presente continuo*, en «una secuencia de acontecimientos, que —como afirma Norbert Lechner— no alcanza cristalizar en duración, y sin la cual ninguna experiencia logra crearse, más allá de la retórica del momento, un horizonte de futuro» (Lechner, 1995: 124). La trabazón de los acontecimientos es sustituida por una *sucesión de sucesos* en la que cada hecho borra el anterior. Y sin un mínimo horizonte de futuro no hay posibilidad de pensar cambios, con lo que la sociedad entera patina sobre una sensación de sin-salida. Asistimos a una forma de *regresión* que nos saca de la historia y nos devuelve al tiempo de los constantes retornos, ese en el que el único futuro posible es el que viene del *mas allá*. Un siglo que parecía hecho de *revoluciones* —sociales, culturales— termina dominado por las religiones y los salvadores: «el mesianismo es la otra cara del ensimismamiento de esta época», concluye Lechner.

Pero la reflexión de Lechner ha ido más lejos: apoyándose en Koselleck (1993, 1999), otea las implicaciones convergentes de la globalización sobre el *espacio*: dislocación del territorio nacional en cuanto articulador de economía, política y cultura, y su sustitución por un flujo incesante y opaco en el que es muy difícil —si no imposible— hallar un punto de sutura que delimite y cohesioné lo que teníamos por sociedad nacional; y sobre el tiempo: su *jibarización* por la velocidad vertiginosa del ritmo-marco y la aceleración de los cambios sin rumbo, sin perspectiva de progreso. Mientras toda convivencia, o transformación, social necesitan un mínimo de duración que «dote de orden al porvenir», la aceleración del tiempo que vivimos la «sustraen al discernimiento y a la voluntad humana, acrecentando la impresión de automatismo» (Lechner, 2000). Que diluye a la vez el poder delimitador y normativo de la tradición —sus «reservas de sentido» sedimentadas en la familia, la escuela, la nación— y la capacidad societal de diseñar futuros, de trazar horizontes de sentido al futuro. En esa situación, no es fácil para los individuos orientarse en la vida ni para las colectividades ubicarse en el mundo. Y ante el aumento de la incertidumbre sobre para dónde vamos y el

acoso de una velocidad sin respiro, la única salida es el *inmediatismo*, ese *cortoplacismo* que ve Grimson permeando tanto la política gubernamental como los reclamos de las maltratadas clases medias.

Este brutal trastorno de *nuestra experiencia del tiempo* está desestabilizando aún más nuestras identidades de sujetos modernos. Aunque ese trastorno y esa desestabilización ya fueron otedas por Benjamin a comienzos del siglo pasado al señalar pioneramente el agujero negro que succionaba la moderna temporalidad del progreso, esa experiencia de «tiempo homogéneo y vacío» es la que Vattimo ve acentuarse en la sociedad actual, pues la experiencia del progreso se hace rutina cuando la *renovación* de las cosas, de los productos, de las mercancías se torna permanente e incesante, ya que se halla «fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema [...] La novedad nada tiene ahora de revolucionario ni turbador» (Vattimo, 1986: 14). Estamos ante un progreso cuya *realidad* se confunde con la pasada experiencia de cambio que producen las imágenes. Siguiendo al Heidegger que al hablar de la técnica la liga a *un mundo que se constituye en imágenes*, Vattimo reflexiona sobre el sentido que actualmente guía el desarrollo tecnológico y lo encuentra en el nuevo papel de la información y la comunicación. En un mundo en el que no parece haber otro futuro que el garantizado por los automatismos del sistema, lo que nos queda de humano es «el cuidado de los residuos, de las huellas de lo vivido, (pues) lo que corre el riesgo de desaparecer es el pasado como continuidad de la experiencia» (Heidegger, 1997).

Cuando el arte que se expone al tiempo

Tal y como ha venido ocurriendo a lo largo de toda la edad moderna es muy probable que también hoy los rasgos más relevantes de la existencia, y del sentido de nuestra época, se enuncien y anticipen, de manera particularmente evidente, en la experiencia estética. Es necesario prestarle una gran atención si se quiere entender no sólo lo que sucede en el arte sino más en general lo que sucede con el ser en la existencia de la modernidad tardía.

GIANNI VATTIMO

Los avatares del proceso vivido por el arte en la segunda mitad del siglo XX dieron al traste con la muy diversa gama de los optimismos. Tanto de los propiamente estéticos como de los sociológicos, tanto de los que creían en la insobornable capacidad emancipadora del arte —por su propia energía simbólica— como de los que creían en su capacidad de fundirse con la vida, de disolverse en ella transformando la sociedad. Lo que no implica que el proceso vivido haya venido a dar razón a los apocalípticos; el pesimismo frankfurtiano tampoco corresponde a la experiencia que el proceso nos ha dejado.

Pensar el lugar y la función del arte en la sociedad de cambio de siglo, implica hacernos cargo del *desencanto* que acarrea su extremado desdibujamiento. Pues atrapado entre la experiencia alcanzada por el mercado en la valoración de la «riqueza» de las obras, la presión de las industrias culturales por hacerlo accesible/consumible por todos, y la reconfiguración tecnológica de sus condiciones de producción y difusión, el arte ha ido perdiendo buena parte de los contornos que lo delimitaban. En esa *pérdida* hay también no poco de ganancia: en la medida en que esa delimitación y *distinción* fue históricamente cómplice de fuertes exclusiones sociales, una cierta disolución de su *aura* ha resultado ingrediente e indicio de transformaciones culturales profundas en la democratización de la sociedad. Pero en esa pérdida también se ha producido un innegable empobrecimiento de la experiencia estética. Asimilado a un bien cualquiera, banalizado en la profusión y el eclecticismo de unas modas que devoran a los estilos, o confundido con el gesto provocador y la mera extravagancia, el arte se halla amenazado de *morir*, esto es, de perder su capacidad de oponerse y cuestionar *lo real* y, por tanto, de rehacerlo y recrearlo. Aun así, el arte sigue constituyendo hoy un modo irremplazable de lucha contra el *desgaste* de la dimensión simbólica y el crecimiento de la insignificancia en un mundo de objetos e ideas desechables.

Otros dos retos tensionan la figura del arte en este fin de siglo. Los que surgen de su contradictoria relación con la *masificación estructural* de una sociedad en la que la homogenización inevitable de la vivienda, del vestido, de la comida, se entrelaza con una compulsiva búsqueda de diferenciación de los gustos y los estilos de vida. De un lado, el nuevo *sensorium tecnológico* conecta los cambios en las condiciones del saber con las nuevas maneras del sentir, y ambos con los nuevos modos de juntarse, esto es, con las nuevas figuras de la socialidad. Con el consiguiente emborronamiento de las fronteras entre arte y ciencia, entre experimentación técnica e innovación estética. Y del otro, la formación y expansión de una *cultura-mundo* que replantea tanto el sentido de lo universal como de lo local. El movimiento de mundialización de las sensibilidades, y el contrario pero complementario de fragmentación y liberación de las diferencias, han hecho estallar el «horizonte cultural común» que sostenía la dinámica de enraizamiento y proyección del arte. Ahora esa dinámica está marcada por los ritmos y lógicas que pone el mercado al regular las relaciones entre las culturas y proponer los modelos de comunicación entre los pueblos.

Desarraigo/aceleración

También la estética ha sufrido los efectos del desencantamiento. Después de Freud y Nietzsche se han apagado las ilusiones del «genio» y su absoluta libertad de creación. Lo que ha puesto en entredicho las pretensiones de

encontrar la *verdad del arte* en el circuito que va de la obra al artista pasando por el crítico. La verdad de la obra hace tiempo dejó de remitir a valores puramente internos y perennes, pasando a estar en función de *posiciones* y combates (Bourdieu) por el logro de su legitimidad, y de las convenciones y *pactos de lectura* (Jauss) que establece una sociedad en un momento dado.

Han sido las propias vanguardias las que erosionaron la estética moderna. El gesto de Duchamp exhibiendo un *inodoro firmado* como obra de arte en una galería, inaugura la nueva mirada: ya no hay nada en la obra que pueda ser considerado estético por sí mismo, su único fundamento en adelante será la legitimidad que *autoriza* a alguien a firmar un objeto como obra de arte. Pero ese gesto estaba dando forma anticipada a aquella nueva sensibilidad en que se encarna la experiencia declinante de los valores-fuerza (Vattimo), que es la experiencia de desarraigo del hombre en la *ciudad del flujo* —informaciones, vehículos e imágenes— y de la contracción y compresión del tiempo en el presente, siguiendo el régimen general de la aceleración (Virilio). Hay una secreta complicidad entre la compulsión de las vanguardias por lo nuevo en el arte y la exaltación de lo efímero que hace ahora una sociedad en la que el régimen de aceleración exige la obsolescencia programada de los objetos, que dejan de estar hechos para durar y hacer memoria y pasan a ser, en número cada día mayor, desechables. La mutación estética a que alude el discurso posmoderno, remite a la transfiguración de la muerte del arte en estetización banalizada de la vida cotidiana, y al éxtasis de la forma en la infinita proliferación de sus variaciones.

La «salida» de esa estetización y de ese éxtasis no se vislumbra cercana, pero al menos hemos ido aprendiendo que ella pasa por abrir la estética a la *cuestión cultural*: esa que nos aboca al espesor de la heterogeneidad a que nos expone la diferencia de las etnias y los géneros, las regiones y las edades, los modos de vida alternativos y los nuevos movimientos sociales.

Tecnologías/sensibilidades

A los que en más de una ocasión preguntaron a Benjamin si la fotografía o el cine podían ser seriamente considerados *arte*, el respondía afirmando que el verdadero problema residía más bien en comprender hasta qué punto la fotografía y el cine habían *trastornado* el arte, no sólo sus formas o su función social sino las estructuras mismas de la percepción en que se basaba el estatuto de su especificidad estética. Y por lo tanto los modos de pensarla. El arte aparece así, ya desde los primeros años del siglo XX, asociado a una transformación profunda del mundo cuya mediación clave era la tecnología. Mirando desde otro lado, Marinetti exaltaba por esos mismos años la belleza de las máquinas que hacían la revolución industrial, desde las fábricas al ferrocarril. Hoy la encrucijada arte/ciencia/tecnología ha encontrado en el computador un punto de *fusión* sólo comparable al del *Cuattrocento* y

su invención de la perspectiva. Iniciando la era de las «tecnologías intelectuales», el computador transmuta el estatuto del *número*, que de signo del dominio sobre la naturaleza pasa ahora a constituirse en mediador universal del saber, y también del operar, tanto técnico como estético. Esa mediación numérica acarrea a su vez el paso de la primacía de lo sensorio-motriz a lo sensorio-simbólico, y por ahí a un nuevo tipo de interacción entre lo sensible y lo inteligible, entre los sentidos y la abstracción, hasta redefinir por entero las fronteras y los intercambios entre arte y ciencia.

En buena medida lo que las ciencias teorizan fueron siempre modos de percepción que el arte prefigura. Es por eso que no podemos extrañarnos entonces de que hoy el artista sienta a su vez la tentación de *programar* música o poesía. Lo que, por escandaloso que suene al oído romántico, es sólo indicador de la hondura del cambio que está sufriendo la relación hombre-máquina cuando se transforma, con el computador, en *aleación de cerebro e información* (Chartron). Un *cambio de sentido* que convierte la simulación científica en ámbito de experimentación estética: tanto de la poética como de la entera sensibilidad de esta época.

Desde otro ángulo, el arte señala, en este desencantado cambio de siglo —cuyo único encanto parece ponerlo el «milagro tecnológico»— el mínimo de utopía sin el cual el progreso material pierde el sentido de la emancipación y se transforma en la peor de las alienaciones. La creación artística actual en su experimentación tecnológica hace emerger un nuevo parámetro de evaluación y validación de la técnica, distinto a su instrumentalidad y su funcionalidad al poder: el de su *capacidad de comunicar* (Barthes). Que junto con la «voluntad de creación» permiten al arte desafiar, y en cierto modo romper, la fatalidad destructiva de una revolución tecnológica cuya prioridad militar y cuyo carácter depredatorio están amenazando la existencia misma de nuestro planeta.

Racionalidades/narrativas

América Latina ha vivido en forma especialmente esquizofrénica las relaciones entre arte y ciencia. Durante largo tiempo —y con muy honrosas excepciones en coyunturas y enclaves positivistas de México, Argentina o Puerto Rico— se nos ha predicado que lo nuestro es el arte, mientras la ciencia, o incluso la filosofía, no corresponderían a nuestro *temperamento*. Sería en las artes y las bellas letras donde se encontraría el *relato* que puede dar cuenta de la identidad de estos pueblos. Por talante y pobreza, lo propio de Latinoamérica en el ámbito de las ciencias y las técnicas sería no el de inventar sino el de aplicar, o sea, la importación y la adaptación.

En la superación de esa razón dualista juega un papel central la *crisis de una modernidad* que, al oponer progreso a tradición, nos impidió a los latinoamericanos pensar la diferencia por fuera de su identificación con lo au-

tóctono/exótico. Al aparecer como incompatible con su razón y su sensibilidad, la racionalidad moderna acabó tornando irracional toda diferencia que no fuera incorporable a la lógica instrumental del *desarrollo*. La crisis de esa modernidad hace hoy posible una nueva manera de pensar la relación entre racionalidad tecnocientífica y tradiciones culturales, incluidas las artísticas. De un lado, al responder a una epistemología que no se limita a explicitar un orden preconstituido en la naturaleza de «lo real», sino que explora inestabilidades, acontecimientos y desórdenes, la actual configuración de la ciencia se hace más compatible con saberes tradicionales de estos pueblos, saberes articulados sobre una *imaginación productiva* que no separa ni lo cognitivo ni lo estético de lo práctico. Pese a las oposiciones tematizadas por Lyotard, lo narrativo no compite con lo científico, no lo hace hoy en las ciencias sociales (historia, antropología, sociología) y lo hace cada vez menos en las ciencias «duras». De otro lado, al ser pensada menos en términos de aparatos y más en cuanto *organizador perceptivo*, la tecnología adquiere una visibilidad cultural en la que emergen nuevas claves de comprensión de las racionalidades y narrativas que configuran nuestras modernidades. Me refiero en particular a la compleja complicidad que entrelaza la oralidad que perdura como experiencia cultural primaria de la mayoría de la población en estos países con la «oralidad secundaria» (Ong) que tejen y organizan las gramáticas tecnoperceptivas de la radio y el cine, la televisión y el video. Complicidad que abre un nuevo y estratégico campo a la experimentación estética, no sólo en el sentido de renovación de las artes sino en cuanto exploración de las mutaciones culturales que atraviesa América Latina.

Crítica estética/Debate cultural

Inscribir el arte en la cultura significa, por paradójico que parezca, romper con aquella concepción largamente dominante que identificó reductivamente la cultura con el arte. Pues esa identificación redujo la cultura a un determinado y exclusivo tipo de prácticas y productos valorados únicamente por su *calidad*, lo que los alejaba irremediamente de la apreciación y disfrute de unas mayorías cuya capacidad de valorar se agotaba en la *cantidad*. Inscribir el arte en la cultura está implicando cambiar el eje de la mirada para enfocar el arte no desde su capacidad de diferenciar sino, como propuso Barthes, desde su *capacidad de significar*, esto es, de permitirnos auscultar los signos que iluminan el opaco y contradictorio vivir de una sociedad, descifrar las secretas corrientes que la irrigan y dinamizan. Ello exigirá un discurso sobre el arte que sea específico pero no narcisista ni circular. Un discurso que rompa aquella pseudoautonomía con la que pretende ocultar sus densos lazos con los intereses y saberes del mercado. Pues si Weber identificó la modernidad con el movimiento que autonomiza el arte, la ciencia y la moral, Adorno nos ha mostrado con creces el doble y costoso

precio de esa autonomía: su desvinculación de la vida y su inserción en la lógica mercantil. Y mucho del discurso de la *crítica* sigue preso de un culturalismo que escamotea las interpelaciones que vienen del mundo de la vida, a la vez que —pese a su mala conciencia— se hace funcional a los requerimientos de un mercado que es hoy el más interesado en apreciar-*rentabilizar el valor de lo distinto*. Es por ello que la *crítica* no puede usar ese nombre, en estos tramposos tiempos que atravesamos, sin asumir lo que ella implica de *debate cultural*. Entiendo por ello la explícita reubicación del «mundo» de la obra, sus movimientos y estilos, en el «terreno» de los cambios socioculturales que atraviesan la percepción y las identidades colectivas, interrogándolos en sus secretas conexiones con los miedos y las esperanzas de las gentes. Un debate cultural que nos ayude a entender qué culturas alimentan las diferentes violencias que padecemos, y qué violencias sufren las diferentes culturas que nos conforman.

Tanto para la crítica como para el debate cultural, el arte está especialmente necesitado de entrelazar su reflexión con la que viene del campo de la comunicación. En la relación *arte/comunicación* se hallan hoy algunas claves constitutivas de las nuevas tensiones y dinámicas entre tradición y modernidad, y también ahí muestran su envergadura cultural las transformaciones tecnológicas a la vez que encuentran un campo de conocimiento decisivo las ambigüedades y anacronías de la cultura de masas y los procesos de globalización/fragmentación de los públicos. La relación *arte/diseño* replantea el sentido de la interacción entre estandarización e innovación estética, entre racionalización y experimentación, entre formas culturales y formatos industriales. También el enlace *comunicación/diseño* nos está exigiendo, de un lado, pensar la tecnología como dimensión constitutiva del entorno cotidiano y fuente de nuevos lenguajes; y de otro, nos avoca a desplazar la mirada de los efectos de los medios hacia el *ecosistema comunicativo* que los medios configuran como mundo de representaciones, imaginarios y relatos.

Finalmente, la relación del arte con la técnica sufre una profunda mutación cuando la digitalidad y la conectividad ponen en cuestión la *excepcionalidad* de sus objetos (las «obras») y emborronan la *singularidad* del artista desplazando los ejes de lo artístico hacia las interacciones y los acontecimientos (Machado, Lafargue). En alguna medida, hasta los museos son tocados por la con-fusión que afecta el *valor* de los objetos y el sentido de las prácticas artísticas. Pero hay que aclarar que de lo que se trata aquí no es del acceso virtual a los museos —o de los museos en la web— sino *del arte que se hace desde, con y para la web*, del *net-art*, del *arte en una red de talleres abiertos* (Robert), y sobre todo, de la densa y fecunda complicidad entre *experimentación* técnica y estética.

Todo lo anterior no puede, sin embargo, invisibilizar que la creación no se confunde con el mero acceso, que interactividad no es navegación programada y que la web representa una nueva modalidad de cooptación, po-

niendo al arte de manera mucho más sinuosa en manos de la industria y el comercio. De esta manera, al hacer pasar todo lo nuevo por la misma pantalla, la web torna aún más difícil diferenciar y apreciar lo que de veras vale. Igualmente, la instantaneidad del acontecimiento artístico comprime la *duración* hasta el punto de volverlo irrescatable del flujo, es decir, *radicalmente* efímero e insignificante.

Pero todas esas realidades no anulan *la enorme posibilidad* de performatividades estéticas que la virtualidad abre, no sólo para el campo del arte en particular, sino también para la recreación de la participación social y política que pasa por la activación de las diversas sensibilidades y socialidades hasta ahora tenidas como incapaces de interactuar con la contemporaneidad técnica y, por tanto, de actuar y de crear.

Museos: ¿qué futuro le espera al pasado?

En un juego de superficies miméticas —pieles, telas, caras, máscaras, placas, películas, daguerrotipos, estampas, papeles— cada intento por desnudar la realidad añade una cutícula más [...] Estos indios han sido desollados y podemos contemplar largamente su piel disecada, ahora que han sido convertidos en objetos etnográficos.

ROGER BARTRA

Frente a la ideología nacionalista del museo, la que hace de éste el lugar privilegiado de exhibición del patrimonio como legitimación metafísica del «ser nacional», Benjamin nos ofrece todavía hoy la crítica más lúcida de la tramposa idea de tiempo en que se basa esa metafísica: la única trabazón de «la realidad» está en la historia, entendida como red de huellas, diseminadas, sin centro, únicamente descifrables desde un pensar para el que «lo decisivo no es la prosecución de conocimiento en conocimiento sino el salto en cada uno de ellos. Pues el salto es la marca imperceptible que los distingue de las mercancías en serie elaboradas según un patrón» (Benjamin, 1982: 150).¹ En la noción de tiempo que nos propone Benjamin, el pasado está abierto porque no todo en él ha sido realizado. El pasado no está configurado sólo por los hechos, es decir, por «lo ya hecho», sino por lo que queda por hacer, por virtualidades a realizar, por semillas dispersas que en su época no encontraron el terreno adecuado. Hay un futuro olvidado en el pasado que es necesario rescatar, redimir, movilizar. De ahí que para Benjamin el «tiempo-ahora» (1982: 190-192) sea todo lo contrario de nuestra alertargada *actualidad*, esto es, la chispa que conecta el pasado con el futuro. El

¹ Para el desarrollo de esa idea en Benjamin, véase sus escritos sobre la alegoría en *Origen do drama barroco alemao* (1986); y sobre la «imagen diáctica», véase *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages* (1989).

presente es ese *ahora* desde el que es posible des-atar el pasado amarrado por la pseudocontinuidad de la historia, y desde él construir futuro. Frente al historicismo que cree posible *resucitar la tradición*, Benjamin piensa la tradición como una herencia pero no acumulable ni patrimonial sino radicalmente ambigua en su valor y en permanente disputa por su apropiación, reinterpretada y reinterpretable, atravesada y sacudida por los cambios y en conflicto permanente con las inercias de cada época. La memoria que se hace cargo de la tradición no es la que nos traslada a un tiempo inmóvil sino la que hace presente un pasado que nos desestabiliza.

En América Latina, uno de los pocos que ha enfrentado explícitamente la engañosa continuidad cultural en la que busca legitimarse el nacionalismo estatal, y al que no poca etnografía ha sido funcional al consagrar esa continuidad como trama y propuesta del museo nacional, es el mexicano Roger Bartra. Desde *La jaula de la melancolía* —que junto con *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, son reconocidos como los dos textos mayores sobre «la tragedia del mestizaje» en América Latina— Bartra viene luchando tanto contra el dualismo de los que piensan lo indígena como intromisión de lo arcaico en lo moderno, como contra el monismo de los que ven en Emiliano Zapata o Pancho Villa (y algunos incluso en mandatarios del PRI) la reencarnación de Quetzalcoatl. Para marcar el lugar desde el que habla, Bartra gusta de repetir que «una cosa es ser nacionalista y otra mexicano: lo primero es la manifestación ideológica de una orientación política, lo segundo, un hecho de ciudadanía» (Bartra, 1993: 133). El verdadero referente del nacionalismo resulta ser, entonces, una «razón de Estado» que hace de la cultura una «razón telúrica» y de la geografía el marco de la historia. La transformación del pasado indígena en mito fundador de la nación sustrae la legitimidad de lo nacional de los avatares de la historia ubicando sus raíces en *la solitaria otredad primigenia*.

Aunque el nacionalismo mexicano constituya una narrativa y un sentimiento colectivo no generalizable al resto de nuestros países, la reflexión de Bartra nos es indispensable a la hora de pensar el futuro cultural de nuestros países y en especial el del sentido de los museos nacionales. Pues para Bartra el museo es *el estratégico lugar donde se fabrica y exhibe la continuidad cultural*. Carente de toda realidad histórica —que es a la que nos enfrentan los millones de indígenas, aceptados como referente simbólico del pasado pero excluidos en cuanto actores del presente y del futuro— la pretendida continuidad cultural que trazan los museos no es más que «voluntad de forma» convirtiendo el opaco y conflictivo pasado histórico en un presente artístico. Esa *voluntad de forma* opera en dos planos y a través de dos dispositivos simultáneos: la mimesis y la catarsis. La *mimesis* es el dispositivo mediante el cual se establece la *similitud* entre rasgos y temas de las culturas mexicanas o mayas con la cultura colonial y moderna, como el sacrificio, la culpa, el tiempo cíclico, la exuberancia barroca, el dualismo, el culto a la virgen, etcé-

tera. «Nos hemos ido acostumbrando a que nos paseen por una galería de curiosidades, y cada vez nos divertimos más observando, desde nuestra oscura cámara platónica, las sombras que proyecta el pensamiento occidental en las paredes de nuestros museos» (Bartra, 1999: 108). La operación mediante la que se construye el vínculo entre pasado indígena y presente moderno adquiere su verdadera figura en la inversión a través de la cual vemos como ruinas de lo antiguo la pérdida de identidad, la miseria, las migraciones masivas, la desolación, cuando en verdad esas son «ruinas de la modernidad». La *catarsis* constituye el dispositivo de conversión de la cultura nacional en escenario del *desahogo colectivo*, un simulacro mediante el cual se vincula la dimensión de lo real a la dimensión imaginaria para que el mexicano se encuentre a sí mismo en la articulación de la *melancolía-fatalidad-inferioridad* con la *violencia-sentimentalismo-resentimiento-evasión*. Esas cadenas ponen en comunicación lo que *somos* culturalmente con lo que *sentimos* ahora al asistir a un partido de fútbol del equipo nacional o al ver una telenovela. También este segundo dispositivo adquiere su más clara figura en otra inversión, aquella que nos permite «transmutar la miseria del indio en belleza muda», esto es, la «estética de la melancolía» (Bartra, 1999: 104). En el prólogo al libro *Ojo de vidrio. Cien años de fotografía del México indio*, Bartra hace un cuestionamiento radical del uso etnográfico de la fotografía, al develar en el estereotipo de la tristeza del indio, *el aura de melancólico silencio* que es uno de los grandes atractivos de la fotografía etnográfica, y contraponerla al fotoperiodismo que se ha atrevido a romper el estereotipo posibilitando imágenes en que los indios ríen, corren, gritan, juegan, hacen burlas.

Estas fotos nos hacen conscientes de que los indios están mudos porque nosotros estamos sordos [...] Exaltamos una civilización muda que es capaz de conmovernos sin pasar por nuestra inteligencia. El sentimiento melancólico nos ahorra el esfuerzo de aprender una lengua diferente y nos pone en comunicación directa —por vía del dolor— con el mundo de los indios (Bartra, 1999: 105).

Un segundo escenario de replanteamiento sobre el sentido futuro del museo es la concepción tradicional del *patrimonio*, a cuya gestión han estado dedicados los museos nacionales como tarea central. Pues ninguna otra área del campo cultural vive tal cantidad y seriedad de desafíos. Empezando por aquella paradoja con la que Nietzsche se burla de los anticuarios, cuyo afán de fabricar antigüedad se convierte en una «incapacidad de olvido», que les lleva a «hacer de la vida un museo». De esa concepción *anticuaria* del patrimonio han vivido nuestras instituciones nacionales y de ella queda aún mucho en las propuestas de renovación. Pues el patrimonio funciona en Occidente, y especialmente en muchos de nuestros países, huérfanos de

mitos fundadores, como el único aglutinante, cohesionador de la comunidad nacional. ¿A qué costo? Primero el de un patrimonio *asumido esencialmente*, esto es, como ámbito que permite acumular, sin el menor conflicto, la diversa, heterogénea riqueza cultural del país, y en el que se neutralizan las arbitrariedades históricas y se disuelven las exclusiones sobre las que se ha ido construyendo su pretendida unidad. Segundo, un patrimonio *conservado ritualmente*, como un don que viene de arriba y por lo tanto algo a reverenciar, no discutible ni revisable. Y tercero, un patrimonio *difundido verticalmente*, esto es no vinculable a la cotidianidad cultural de los ciudadanos y mucho menos usable socialmente. Esa concepción culturalista, que hace del patrimonio un modo de evasión hacia el pasado glorioso del que imaginariamente venimos, está siendo minada bruscamente por una globalización que des-ubica lo nacional fragmentándolo, al mismo tiempo que desarraiga las culturas y las empuja a hibridarse desde las lógicas del mercado. La decisiva pregunta por cómo articular una historia nacional a partir de la diversidad de memorias que la constituyen y la desgarran, pasa hoy por una radical redefinición de *lo patrimonial*, capaz de des-neutralizar su espacio para que en él emerjan las conflictivas diferencias y derechos de las colectividades a sus territorios, sus memorias y sus imágenes. Pues ha sido la *neutralización del espacio* —lo patrimonialmente nacional por encima de las divisiones y conflictos de todo orden— la que ha estado impidiendo, sofocando, tanto los movimientos de apropiación del patrimonio local como los de construcción de patrimonios transnacionales, como el latinoamericano.

Es a partir de ese debate y estallido que es posible pensar el patrimonio, primero, como «capital cultural» que se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por los diversos grupos sociales (García Canclini, 1990: 149-90). Capital que es necesario *expropiar* a sus antiguos/ anticuarios dueños para que las comunidades regionales y locales se lo *apropien*, para que a través de sus múltiples usos se despierte en la conciencia de las comunidades el derecho a su memoria cultural, a indagarla, a reconocerse en ella, cuidarla, ampliarla, interpretarla, y rentabilizarla en todos los muy diversos sentidos de ese término. Y ante la creciente conciencia en las comunidades del derecho a incorporar a su vida colectiva el patrimonio material y espiritual, arqueológico y ecológico, como parte de sus bienes y valores se hace imperioso un cambio de fondo que permita des-centrar el patrimonio nacional, para que el *museo nacional* sea no sólo el de la capital sino también los museos regionales y municipales. Para que, utilizando todas las posibilidades de la tecnología multimedia, el museo nacional sea ese *museo plural* que recoge al máximo la heterogeneidad cultural de la nación y hace de ella presencia hasta en los más apartados municipios del país.

Finalmente, hoy el espacio del museo se halla dis-locado, desborda los museos-edificio por mil lados. Comenzando por las largas filas exteriores

que, en muchos países, dan cuenta del crecimiento enorme de sus visitantes, de la hasta hace poco impensable reconciliación del museo con las masas juntando la arrogancia del experto con el placer del paseante, y que si habla de la cooptación del museo por la lógica de las industrias culturales (García Canclini, 1990: 96-129), habla también de una nueva percepción que, rompiendo el museo como *caja fuerte de las tradiciones*, lo abre hasta convertirlo en espacio de diálogo con las culturas del presente y del mundo. De otro lado, en ese des-borde se hace visible la nebulosidad que presenta la frontera entre museo y *exposición*, que acerca el museo al mundo de la *feria popular*, haciendo que el curador pase de «guardián de colecciones» a alguien capaz de movilizarlas, de juntar la puesta en escena con la puesta en acción. Pero el mayor desborde del museo tradicional lo produce la *nueva relación entre museo y ciudad*. Que de un lado se cumple en la restauración de barrios enteros convertidos en espacios culturales que el turista recorre con ayuda de un guía —en algunos casos una comparsa de teatro— que le muestra recorridos y le permite explorar el interior de ciertas casas. Y de otro, el hecho de que en buena medida el atractivo de muchas ciudades reside hoy en la calidad y cantidad de sus museos, con lo que ello significa de presión para que los museos entren a hacer parte de la industria del turismo y de sus mil formas de recordación: libros, afiches, videos, tarjetas, ropas, artesanías.

Esta des-ubicación del «viejo» museo y su reubicación en el campo de la industria cultural está produciendo tres tipos de actitudes que se traducen en tres modelos de política cultural.² Uno es el modelo de la *compensación*, según el cual el museo, como toda la cultura, hace hoy el oficio de oasis: frente al desierto cultural en que se han convertido nuestras sociedades, presas de la aceleración histérica del ritmo de vida y de la frivolidad ambiente, el museo está ahí para sacarnos de este loco mundo y permitirnos un remanso de calma y de profundidad. Este modelo conservador devela su visión en la manera como recupera al museo para la «cultura nacional», convertida en compensación por la pérdida de capacidad de decisión de la «política nacional», y por el rechazo a asumir la multiculturalidad de lo nacional y menos de «lo extranjero». Un segundo modelo es el del *simulacro*, que ha hallado su expresión más extrema en la teoría baudrillardiana,³ según la cual el museo no es hoy más que una máquina de simulación, que en el mismo acto de «preservar lo real» está encubriendo el desangre de la realidad y prolongando su agonía, pues, en últimas, musealizar no es en verdad preservar sino congelar, esterilizar y exhibir, esto es, espectacularizar el vacío cultural en la seudoprofundidad de unas imágenes en las que no

² Véase a este propósito los que Huyssen (1996: 238-252) llama «modelos explicativos».

³ Esa teoría arranca en *Simulacres et simulation* (1981), y se despliega en *Las estrategias fatales* (1984), *La transparencia del mal* (1991) y *Le crime parfait* (1995).

habría nada que ver: estaríamos ante el colapso de la visibilidad. La concepción que guía este modelo se halla atrapada en la «estrategia fatal» que busca denunciar: ante la imposibilidad en que está la sociedad actual de distinguir lo real de su simulación no hay política posible ni cambio pensable, estamos en un mundo fatalmente a la deriva y cualquier cambio acelera el desastre. Aparte de no proponer alternativa alguna, hay en este modelo varias trampas a develar. Una, que nunca las *reliquias* han estado libres de un mínimo de puesta en escena, pues el presente siempre ha mediado el acceso al «misterio originario» y, por tanto, la puesta en escena que efectúa el museo no acaba con la ambigüedad del pasado, esto es, con la mezcla de muerte y vida, de seducción e irritación que nos produce la reliquia. Otra, que confundir el ver del museo con el de la televisión es desconocer la necesidad individual y colectiva que experimenta mucha gente hoy de algo *diferente*, de exponerse a experiencias otras, «fuera de serie», de adentrarse en otras temporalidades, largas, extrañantes. No puede confundirse todo *reencantamiento* con el fetichismo de la mercancía.

Es en contravía con la tendencia conservadora y con la tentación apocalíptica del fatalismo, pero sin desconocer todo lo que de diagnóstico hay en ambas actitudes, que se configura actualmente un modelo de política cultural que busca hacer del museo un lugar no de apaciguamiento sino de sacudida, de movilización y estremecimiento, de *shock*, como diría Benjamin, de la memoria. La posibilidad de que el museo llegue a ser eso va a requerir que el museo se haga cargo de la nueva experiencia de temporalidad que enunciamos en la primera parte, y que se concreta en el «sentimiento de provisionalidad» que experimentamos. Pues en esa sensación de lo provisional hay tanto de valoración de lo instantáneo, corto, superficial, frívolo, como de genuina experiencia de *desvanecimiento*, de fugacidad, de fragmentación del mundo. A partir de ahí lo que se configura es la propuesta de un museo *articulador* de pasado con futuro, esto es, de memoria con experimentación, de resistencia contra la pretendida superioridad de unas culturas sobre otras con diálogo y negociación cultural; y de un museo *sondeador* de lo que en el pasado hay de *voces excluidas*, de alteridades y «residuos» en el sentido que da a ese concepto Williams (1980: 143-150), de fragmentos de memorias olvidadas, de restos y des-hechos de la historia cuya potencialidad de des-centrarnos nos vacuna contra la pretensión de hacer del museo una «totalidad expresiva» de la historia o la identidad nacional. Los desafíos que nuestra experiencia tardomoderna y culturalmente periférica le hacen al museo se resumen en la necesidad de que sea transformado en el espacio donde se encuentren y dialoguen las múltiples narrativas de lo nacional, las heterogéneas memorias de lo latinoamericano y las diversas temporalidades del mundo.

Referencias

- BARTRA, Roger. (1993). *Oficio mexicano*. México: Grijalbo.
- . (1999). *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*. México: Océano.
- BAUDRILLARD, Jean. (1981). *Simulacres et simulation*. París: Galilée
- . (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- . (1991). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- . (1993). *La ilusión del fin*. Barcelona: Anagrama.
- . (1995). *Le crime parfait*. París: Galilée.
- BENJAMIN, Walter. (1982). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BOURDIEU, Pierre. (1992). *Les tégles de l'art*. París: du Seuil.
- CHARTRON, Ghislaine. (1994). *Pour une nouvelle économie du savoir*. París: Presses Universitaires de Rennes.
- DELOCHE, Bernard. (2001). *El museo virtual*. Gijón: Ediciones Trea.
- ELLUL, Jacques. (1980). *L'empire du non-sens. L'art et la société technicienne*. París: PUF.
- FUKUYAMA, Francis. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. México: Planeta.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- GUBERN, Román. (1987). *La mirada opulenta: exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: G. Gili.
- HEIDEGGER, Martin. (1997). «La pregunta por la técnica». En *Filosofía, ciencia y técnica* (pp. 111-149). Santiago: Universitaria.
- HUYSEN, Andreas. (1996). *Memorias do modernismo*. Río de Janeiro: UFRJ.
- . (1999). «La cultura de la memoria: medios, política, amnesia». *Revista de crítica cultural*, 18: 8-15.
- JAUSS, Hans Robert. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- . (1995). *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: Visor.
- KOSELLECK, Reinhart. (1993). *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós
- . (1999). En Andreas Schedler y Javier Santiso (comps.), *Tiempo y democracia*. Caracas: Nueva Sociedad.
- LAFARGUE, Bernard. (ed.) (2002). *Anges et chimères du virtuel*. Pau: PUP.
- LECHNER, Norbert. (1995). «América Latina: la visión de los científicos sociales». *Nueva sociedad*, 139.
- . (2000). «Orden y memoria». En G. Sánchez y M. E. Wills (comp.), *Museo, memoria y nación*. Bogotá: PNUD/ICANH.
- LYOTARD, Jean-Francois. (1985). *Discours, figure*. París: Klincksieck.
- MACHADO, Arlindo. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires y Libros del Rojas.
- MORENO, Isidro. (2002). *Musas y nuevas tecnologías*. Barcelona: Paidós.

- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. (1995). *La cultura de la fragmentación*. Valencia: Filmoteca.
- VATTIMO, Gianni. (1986). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- VIRILIO, Paul. (1989). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra
- . (1995). *La vitesse de liberation*. París: Galilée.
- VV. AA. (1999). *Somos patrimonio. Experiencias de apropiación social del patrimonio cultural*. Bogotá: CAB.
- WILLIAMS, Raymond. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Genealogía de la matriz artística

Genealogy of the artistic matrix

KATYA MANDOKI

Universidad Nacional Autónoma de México

37

resumen

En este texto se propone un análisis genealógico y contextualizado de la práctica artística para examinar sus orígenes y diferenciarla de otras prácticas estéticas que se ejercen al interior de matrices coetáneas como la religiosa, la funeraria o la deportiva. Bajo la idea de la «falacia técnica» se cuestiona si en efecto la utilización de una técnica, como es pintar o bailar, basta como criterio para definir una práctica en tanto artística.

PALABRAS CLAVE: *matriz artística, genealogía, pragmática, ritual, contexto.*

abstract

This text proposes a genealogical and contextualized analysis of artistic practice to examine its origins and differentiate it from other aesthetic practices that are put forth in other matrices like the religious, sports or funerary. By the term of «technical fallacy» I question if in effect the use of a technique, such as painting or dancing, suffices as a criteria to define a practice inasmuch artistic.

KEYWORDS: *artistic matrix, genealogy, practice, ritual, context.*

CON ESE SENTIDO DE IRONÍA tan especial que lo caracterizó, el gran teórico latinoamericano Juan Acha (1996), afirmó sin más ni más que el arte surge en el año 1300. Sólo le faltó poner el día y la hora exacta. Mucho se ha debatido sobre el origen del arte. Hay quienes suponen que el arte es una manifestación universal intrínseca a la humanidad, que emerge con ésta desde el paleolítico y el neolítico. Traen a ejemplo la pintura rupestre de Lascaux y Altamira y las estatuillas como la Venus de Willendorf, las figuras femeninas de Kostenki o el ave de marfil de Siberia. Estas piezas son, sin duda, bellísimas y enigmáticas, y apelan a nuestra aptitud estética, pero ¿realmente son arte? ¿Puede hablarse propiamente de arte al margen de toda intención y todo contexto que lo signifique como tal? ¿Es legítima esta catalogación retroactiva? Acha piensa que no, y con toda razón. Para hablar de lo artístico, la tesis aquí sostenida es que siempre es necesario ubicarnos en su contexto matricial o institucional.

En sus orígenes, la matriz artística deriva principalmente de la matriz religiosa y cortesana, y no, como ha supuesto buena parte de la teoría del arte, del ritual mágico rupestre del paleolítico (Hauser, 1969) o del clero medieval cristiano a inicios del Renacimiento (Acha, 1996). Surge mucho después y mucho antes, en el siglo VIII a. de C., en la antigua Grecia con Hesíodo, Homero y los rapsodas, bardos y homeríades profesionales que recitaban versos de tradición oral ante espectadores en una tertulia o plaza pública, así como con los pintores de frescos en Pompeya (v.g. la casa de los Vetii).

Arnold Hauser considera que el arte emerge desde el paleolítico, pues es presa de lo que me atrevería a designar como la «falacia tecnicista», que supone que por el sólo hecho de pintar, el mago-cazador del paleolítico o el sacerdote del neolítico son artistas. En ese caso, resultaría irrefutable que la elefanta Ramona y el chimpancé Congo son artistas en pleno sentido del término, pues sin duda ponen en práctica el acto de pintar. Como la mayor parte de los historiadores y teóricos del arte, Hauser define al artista por su técnica de enunciación, es decir, al agente que pinta, construye o esculpe, y no por la matriz desde donde se constituye o por la finalidad de su producción.

Desde una perspectiva matricial, en cambio, es el contexto, la significación y la producción de identidades lo que permite distinguir entre sí a las diversas prácticas estéticas, sean artísticas, religiosas, funerarias, familiares, deportivas, estatales o escolares. Por ello, las esculturas para honrar a los atletas griegos pertenecen a la matriz deportiva (aunque vinculada a la religiosa), todavía no a la artística, mientras que los poemas para glorificar a los héroes forman parte de la matriz militar. Vasijas griegas con temas mortuorios se insertan en la matriz funeraria. Las estatuas de los dioses que adornan los templos como el Partenón de Atenas forman parte de la matriz religiosa, mientras que las estatuillas de deidades domésticas

participan de la matriz familiar. Evidentemente, los bustos o esculturas que retratan a mandatarios o figuras gubernamentales para la posteridad forman parte de la matriz de Estado.

Tales distinciones entre diversas manifestaciones estéticas han sido borradas por la matriz artística moderna, tanto en la teoría como en la práctica, al descontextualizarlas y resemantizarlas ubicándolas en sus propios espacios museísticos y textos de historia del arte para legitimarlas como práctica universal, ahistórica y eterna y por consiguiente legitimar la pertinencia de su propia disciplina. De este modo, hermosos artefactos de diversa índole han sido metamorfoseados en obras de arte, con lo cual se ha ejercido una violencia semiósica y estética sobre su sentido original.¹ Esta violencia se ilustra fácilmente si consideramos el abismo de recepción que existe en relación, por ejemplo, al Baptisterio del Duomo en Florencia, artefacto específico de la matriz religiosa que hoy se ha convertido en parte de un itinerario de una matriz muy distinta a la original, la matriz turística, pues al visitante le interesa más sacarse la foto en el sitio que rendir culto a las deidades ahí representadas. Ese sitio también puede ubicarse en la matriz escolar al formar parte de una clase de historia del arte (donde el alumno tratará de estudiar y memorizar las partes que lo componen). Semejante violencia semiósica y estética llega a lo banal en casos en que se inserta música como el Réquiem de Mozart en comerciales televisados para anunciar cigarrillos o papel de baño. Quepa señalar que las distinciones aquí establecidas no obedecen a mantener o destacar la intención del autor, que sería incurrir en otra equivocación como la falacia de la intencionalidad señalada por Wimsatt y Beardsley (1954) y derivada de una visión psicologista. El criterio aquí aplicado destaca en cambio la función social y recepción de la obra, y por ende, se implica una perspectiva pragmática.

Es tentador considerar como antecedentes de la obra de arte a la poesía lírica-erótica del *Cantar de los Cantares* atribuida al Rey Salomón, por ahí por el siglo X a. de C., pues está fincada en el goce de la creatividad, es obra de un autor individual (aunque esto sea discutible) y tiene el fin de producir deleite independiente al contexto religioso. Sin embargo —al margen de que se la considere parte de la matriz religiosa por los judíos como alegoría del amor entre Dios y el pueblo de Israel, y por los cristianos entre Dios y la Iglesia— no existe aun en este caso autonomía alguna entre la matriz artística, de Estado, militar y religiosa como diferenciación contextual. El *Cantar salomónico* es una versión secular de los Salmos davídicos compuestos por su padre, y no tienen como fin amenizar a un público sino expresar la subjetividad erótica del autor, razón necesaria pero aún no suficiente para ser considerado artístico.

¹ John Dewey (1934) denuncia este hecho manifestándolo en términos tan fuertes como el de «secuestro».

No fue, pues, en el contexto hebraico sino en el griego donde surge la matriz artística, y ello se explica por el carácter antropomórfico de la religión griega (Rodríguez Adrados, 1983: 574). Fue con Homero y con Hesíodo en el siglo VIII a. de C. donde surge la primera propuesta artística del género literario con autor definido, separación entre espectador y enunciante y su profesionalización desde una tradición de la poesía popular oral. Homero fue cantante y cuentero de la corte de Quíos o Smirna, por lo que hay en este caso, como en muchos otros a lo largo del desarrollo de esta matriz, un traslape matricial de la artística y la cortesana que no acaba de separarse sino hasta la época moderna. De todos modos, este traslape no impide considerar la existencia de una matriz artística desde el momento en que se reúnen ciertas condiciones indispensables como son la separación entre autor y espectador, la pragmática del deleite, la profesionalización y la espectacularización (cf. Mandoki, 2005, en prensa).

Específicamente, la matriz artística brota, según el género, de las matrices militar y religiosa en la Grecia arcaica. De la militar emergen la poesía épica y los cantos heroicos (Homero), de la escolar la poesía didáctica (Hesíodo) y de la religiosa, probablemente relacionada a los oráculos, la lírica que irá virando su objeto de dedicación de lo divino a lo humano (Alcman, Simonides, Bacílides, Stesicorus, Ibicus, Alqueus, Arquílocus, Alqueus, Safo, Teogni, Anacreonte Hiponax, Teogni y Píndaro). Asimismo, las artes visuales emergen parcialmente de la matriz religiosa por los siglos VII y VI a. de C., con autores como Epictetus I y II, Cleitias, Douris, Exekias y Eufronius. ¿Por qué habrían de firmar sus vasijas estos autores, tradicionalmente producidas con fines cultuales (de culto), si no para manifestar esta nueva identidad en tanto artistas de un objeto de deleite visual con creatividad expresiva individual, personal?

De los rituales agrarios con sus competencias deportivas, música orgiástica, himnos fálicos y coros ditirámicos se desarrolla el Teatro en el siglo VI a. de C. Como lo argumenta extensamente Francisco Rodríguez Adrados (1983), estas prácticas rituales y lúdicas son aún parte de la matriz religiosa, pero al surgir la separación entre el coro y el actor, y entre el ritual y la obra de autor, se desprenden de ella para autonomizarse como artísticas. Rodríguez Adrados establece la distinción entre teatro y rito, y que, para nuestros fines, puede traducirse en la separación entre matriz artística y religiosa.

El comienzo de la acción ritual está en el pueblo, aunque éste esté encabezado por sus jefes o sus sacerdotes o hechiceros... Pero al final, desde la acción ritual se llega al Teatro, y en éste el pueblo no es actor sino espectador. Espectador interesado, ciertamente, arrastrado por la fuerza de la *mímesis* que le lleva a identificarse con los que lloran o ríen en la orquesta; y espectador beneficiado por la representación en la medida en que ésta

conserva aún un valor sacral. Pero espectador en definitiva: el Teatro lo ejecutan profesionales. Efectivamente, si decíamos que el Teatro existía realmente cuando había la posibilidad de cambiar arbitrariamente de tema, sin adaptarse ni siquiera en las líneas generales a un argumento fijo, hay que completar que esto implica la existencia de un público (Rodríguez Adrados, 1983: 550-1)

Se puede hablar ya de teatro, y por ende de arte, en el momento en que los enunciantes se especializan como autores y se sustituye a la comunidad participativa y activa por el público más pasivo, y al evento ritual por el espectacular. Ya como matriz artística, el fin explícito de la re-presentación es la di-versión asumida como tal, perdiendo paulatinamente su función de re-creación religiosa para persuadir a los dioses convirtiéndose en creación autoral para fascinar a los hombres. El arte surge en el instante en que un individuo se presenta como autor y exhibe sus obras con el propósito principal de complacer y divertir a su público. Se construye para ello el anfiteatro dedicado exclusivamente a la diversión más que al culto, lugar que constituye parte del soporte material de esta matriz en tanto diferenciada como propiamente artística.

El artefacto teatral invoca a lo fantástico para presentarlo a los hombres. Ya no invoca, como el ritual, a lo humano para presentarlo a los dioses. De ahí que se considere que fue Thespis, un poeta de Atica en el siglo VI a. de C., quien inventara el teatro al proponer por primera vez a un actor en escena separado del coro que establece un diálogo verbal con éste. La emergencia de la identidad de Thespis como autor parecería contradecir la necesidad de la matricialidad para el surgimiento de la obra de arte, como si fuese un simple acto individual. Sin embargo, como lo señala Rodríguez Adrados (1983: 551) los actores pertenecen a agrupaciones originalmente cultuales (de culto) que son los tíasos o cofradías, que se van autonomizando al desprenderse de su origen religioso y que, al secularizarse, se profesionalizan. Thespis tuvo que haber sido parte de un tíaso, por lo que la transformación ocurre entre cofradías originalmente rituales que se convierten en las de actores profesionales. Como quehacer propiamente artístico, el actor se escinde del público y emerge su identidad distintiva que transforma significativamente la re-creación ritual en creación artística.

Cuando la matriz artística se autonomiza (siempre a un grado relativo, pues depende de otras matrices para su sustento por su carácter «inútil» o suntuario), se establece una separación entre enunciante y destinatario o entre artista y espectador. En esta separación se diferencia de la matriz religiosa o la familiar en la que todos los sujetos participan activamente en la enunciación aunque desde jerarquías distintas (cura-feligrés o marido-mujer y padres-hijos). Así pueden diferenciarse claramente las prácticas estéticas en los ritos dionisiacos de la matriz religiosa en la Grecia arcaica cuando

todos danzan y cantan en un evento colectivo no dedicado a espectadores pasivos, de las representaciones ya propiamente artísticas de la tragedia y la comedia que se presentan a un auditorio. Surgen autores como Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes que se distinguen de la comunidad al crear su identidad como artistas y presentar un espectáculo que, aunque dedicado todavía a los dioses, se va secularizando progresivamente y se dirige a un público humano y no ya a los habitantes del Olimpo (Rodríguez Adrados, 1983: 47). Los griegos originalmente organizaron competencias poéticas y deportivas con un fin lúdico y religioso, pero se irán olvidando de los dioses y preocupándose más por los hombres, como los hombres se irán olvidando de los griegos hasta la anamnesis renacentista.

La matriz artística griega es heredada por los romanos. Como iniciadores de la submatriz literaria, la obra de Hesíodo y Homero es retomada por Virgilio, Horacio, Sextus Propertius y otros poetas latinos de la corte de Gaius Mecenas (s. 1 a.e.c.), patrón de literatos, de quien se deriva el nombre de «mecenas» como protector de las artes. La corte de Gaius es una matriz artística en donde confluían poetas menores y mayores, así como espectadores entrenados, semejante a lo que siglos después será la corte de los Medici o los salones literarios del Paris de los siglos XVII y XVIII como el de la marquesa de Rambouillet. Esta matriz artística grecolatina se va adelgazando hasta permanecer en forma residual durante la Edad Media a través de juglares trashumantes y producciones literarias seculares presentadas en las cortes feudales, así como de músicos y cuenteros gitanos. Se adelgaza porque desaparecen también sus condiciones de posibilidad, a saber, concentración urbana, secularización, cierta mercantilización que genere suficientes excedentes que mantenga a estos grupos y una significativa división social del trabajo para sostener artistas profesionales. Cuando se reestablece el modelo de la *polis* griega proyectado en la *polis* burguesa urbana renacentista, reemerge la matriz artística particularmente en Florencia y Venecia. Del siglo XVII (en 1599 se construye el teatro del Globo en Londres) al XVIII se consolida la matriz artística moderna.

El proceso de autonomización de la matriz artística occidental ha sido largo, desigual y paulatino. Como vimos, surge como brote de la matriz religiosa y de Estado permaneciendo pegada aunque distinta, como un abultamiento simbiótico pero diferenciado, hasta que se logra desprender totalmente en diversos momentos históricos según cada género en particular. Así como la matriz religiosa depende de las limosnas y el Estado del tributo y los impuestos, la matriz artística depende del patrocinio, sea público al cobrar entradas a espectáculos y bajo la tutela del Estado, o privado en el mecenazgo cortesano. Por ello, la autonomía de la matriz artística es muy relativa, pues ha dependido siempre del grupo en el poder sea el Estado, la corte aristocrática o el comercio que han patrocinado el trabajo de los artistas.

La relación de la pulsión escópica (el apetito de ver) con la religión se ilustra precisamente en el resurgimiento de la matriz artística a partir del siglo XV con Leonardo, Rafael y Miguel Ángel quienes vuelven no sólo visibles sino casi tangibles por sinestesia a los personajes de devoción de la matriz cristiana. Estos pintores logran escindirse parcialmente de la matriz religiosa, como sus antecesores en la Grecia arcaica y clásica, al presentar, como autores, sus imágenes para el deleite puramente perceptual más que para la devoción piadosa y al imponer la fantasía sobre la mera ilustración del imaginario religioso. Por ello la matriz artística depende de la secularización progresiva de su función pragmática, aunque semánticamente los temas y tópicos sigan ligados todavía a la mitología religiosa. Poco a poco estas representaciones pictóricas irán abandonando su dimensión liminal y estremecedora como vehículos de veneración religiosa en la iconografía medieval para volverse objetos de deleite visual propiamente artístico.

En conclusión, cabe señalar que no todo espectáculo, por el simple hecho de establecerse para la diversión y con la presencia de un público de espectadores, implica que se trata de la matriz artística. El circo romano, las peleas de gallos como las practicadas en México o en Bali (descritas por Geertz, 1997: 339-372), los espectáculos deportivos o las corridas de toros tienen, como en la matriz artística, un público espectador y un fin de diversión. Sin embargo está ausente el autor y el artefacto, así como la creatividad, fantasía y el control en la construcción del evento, elementos indispensables para la matriz artística. Aunque el ser humano no haya dejado nunca de crear imaginarios ni de pintar, esculpir, escribir, narrar, danzar y cantar a través de las distintas matrices, se constituye la matriz artística sólo cuando realiza estas actividades explícitamente para aprehender lo fantástico a través de un artefacto teatral, musical, escultórico o pictórico con el disfrute como razón suficiente de su práctica.

La matriz religiosa tiende a absorber completamente las manifestaciones estéticas generadas en su seno para dirigirlas exclusivamente hacia la divinidad. Las convierte así en mediadoras del culto cancelando su función específicamente artística en tanto di-versión y coartando la creatividad, la función expresiva autoral y el juego de fantasía que no acaten su visión de mundo. El ritual religioso arcaico es un juego imaginario con fuerzas turbadoras o seres amenazantes, como los enmascarados y disfrazados de sátiros, ménades y bacantes en los ritos dionisiacos.² Cuando el ritual y el juego religioso van abandonando su relación al temor y adoración a la deidad para desplazarse hacia la diversión y el regocijo, cuando vira de lo sagrado a lo profano y de lo divino hacia lo humano, emerge la matriz artística.

² Las relaciones entre ritual y juego han sido exploradas admirablemente por Johan Huizinga (1955), lo que hace innecesario agregar más al respecto.

Referencias

- ACHA, Juan. (1996). *Introducción a la teoría de los diseños*. México: Trillas.
- DEWEY, John. (1934). *Art as Experience*. New York: Perigee.
- GEERTZ, Clifford. (1997). «Juego profundo: nota sobre la riña de gallos en Bali». En *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- HAUSER, Arnold. (1969). *Historia social de la literatura y el arte* I, II, III. Madrid: Guadarrama.
- HUIZINGA, Johan. (1955). *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Boston: Beacon Press.
- MANDOKI, Katya. (2005, en prensa). *Prácticas estéticas e identidades sociales*.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. (1983). *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid: Alianza.
- WIMSATT, W. K. Jr. y Monroe C. BEARDSLEY. (1954). «The Intentional Fallacy». En *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University of Kentucky Press.

Relaciones entre estética y ciencia en las instalaciones inmersivas e interactivas

Relation between aesthetics and science in immersive
and interactive installations

ILIANA HERNÁNDEZ
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

45

resumen

Este artículo trata sobre la interacción en el espacio/tiempo: el espacio amplificado por las dimensiones del tiempo a partir de la experiencia, y de duración en la filosofía de Bergson, aplicadas en el análisis de una obra de arte latinoamericano realizada con nuevos medios. Qué es la interacción, en términos de hacer el tiempo habitable a través de las imágenes en movimiento. Se trata de la interacción en el sentido de la practicabilidad del dispositivo; también se trata del sentido de percibir las conexiones entre el tiempo, la imagen y la experiencia y del espacio/tiempo y las relaciones entre arte y ciencia.

PALABRAS CLAVE: *interacción, espacio/tiempo, experiencia, instalaciones, ciencia.*

abstract

This article is about the interaction of space/time: space amplified by time dimensions created from experience, and the concept of duration in Bergson, used in a Latin-American art work with new media. What is interaction? It is in terms of making time habitable through moving images. In first place, interaction in the sense of the device practicability, and in the sense of perceiving the connections between time, image, and experience. It is about space-time and art-science. How does science and art join in? Considering the 'threesome' space/time/matter as a scientific and philosophical concept and its discussion (or relationship) based on the art work done with new media, particularly with virtual reality and genetic algorithms.

KEYWORDS: *interaction, space/time, experience, instalations, science.*

ESTE ARTÍCULO SE SITÚA EN EL marco temático «Expresión y arte producido en Latinoamérica», marco que constituye uno de los módulos y eje fundamental del Proyecto de Magíster en Artes de la Universidad Católica de Chile (Rodríguez-Plaza, 2005). Buscando con esto centrar la reflexión sobre la estética en algunas creaciones electrónicas y numéricas realizadas por artistas latinoamericanos, lo cual coloca el tema en la perspectiva geográfica y cultural de esta región. De esta forma, también nos situamos en el horizonte de:

colocar en discusión y acción creativa, los lugares, las mezclas, los rechazos o las aceptaciones culturales que nos constituyen (a los latinoamericanos). Así como en el pasar revista crítica al pensamiento y la creatividad, que desde [...] Latinoamérica se han planteado estos lugares, ya como forma y determinación de lo local, ya como una inflexión de lo universal (Rodríguez-Plaza, 2005).

Esta revisión crítica y la intención de colocar en discusión los temas que nos han llegado por vías de la globalización o cualquier otra forma de relación actual o anterior con los países fuera de la región latinoamericana, pretende llevarse a cabo en este artículo a través de la reflexión sobre el tema del arte realizado con medios numéricos o digitales, en particular para el caso de una obra latinoamericana emblemática para la región, como es *OP_ERA*, de las artistas brasileras Rejane Cantoni y Daniel Kutschat. Más que limitarse a un análisis estético —aunque también se pasa por allí— de lo que se trata en este texto es de acotar algunos elementos teóricos para una forma de ser de la relación arte y ciencia, que dicha obra, entre otras, están generando para la reflexión latinoamericana. Exactamente se trata de encontrar cuáles son aquellos puntos de inflexión que este tipo de obras plantean, haciendo emerger una o unas nuevas formas de relación entre la estética y la ciencia, y entre el arte y la ciencia, a partir de nuevas categorías que incluyen con fuerza aspectos de las ciencias de la complejidad, en particular y para el caso de este artículo, de las ciencias de la heurística y las ciencias de la vida artificial. Estos elementos de ciencia son entrelazados con la filosofía estética de Bergson para el caso de pensar el espacio/tiempo (Bergson, 1992), la experiencia (Deleuze, 1986) y la interacción (Hernández, 2003), temas centrales de las instalaciones numéricas.

En este punto, vale la pena explicar de qué tipo de obra se trata: es una forma de instalación inmersiva e interactiva, realizada con un sistema tecnológico denominado *CAVE* y que plantea una relación con las ciencias de la complejidad o ciencias de los sistemas dinámicos no lineales o complejos que se basan en el concepto de emergencia, definido como lo que es generado o creado (Maldonado, 2004), no a partir de la intuición, del gesto de la mano en la representación como en la pintura, la escultura, el dibujo, inclusive la fotografía o el cine, sino más allá de la dependencia de lo creado por

quien lo genera (habitualmente el ser humano). Se trata de diferentes heurísticas. Con ello se inicia el cambio de origen y enfoque de objetivos, pues a diferencia de la representación clásica —en la cual el instrumento actúa como un medio para concebir una realidad imaginada anticipadamente por su autor o derivada de acciones imprevistas e invisibles del inconsciente, en cualquier caso aleatorias pero no dirigidas— en los instrumentos conceptuales de la heurística se trata de una autonomía de un otro (la máquina), la cual de manera sistemática, reorganizada, planeada y más o menos controlada, produce algo que, por una fuerte semejanza con el funcionamiento de lo real y de lo que llamamos vida, genera la idea de que ha emergido algo inédito.

La razón por la cual se considera inédito aquello que es producido de forma independiente por un instrumento, radica en que éste realiza procedimientos autónomos por medio de replicamientos de los procesos humanos y en que la novedad sería una cualidad que sólo se podría encontrar cuando se dispone de nuevos instrumentos o cuando los procedimientos para formular problemas (aproximar soluciones) son distintos a los habituales. También, y es una de las justificaciones más señaladas, la novedad emergería de las heurísticas porque justamente tienen una existencia independiente de lo humano. Lo humano, considerado tautológico tanto en sus significaciones como en sus símbolos, estaría en cierta forma limitado para producir una novedad, en el sentido científico del concepto de novedad.

Las heurísticas mencionadas son instrumentos conceptuales que operan en el computador y que alimentan la pregunta de la ciencia: ¿cómo pueden emerger otra y otras realidades? Esta pregunta está basada en uno de los intereses principales de la ciencia de nuestra época, consistente en optar por una explicación de la realidad y de la vida misma que sea resultado de su propia intervención (de la ciencia). En otras palabras, que la evolución biológica sería acelerada, inclusive orientada, a partir de la evolución tecnocientífica que ya no simplemente describe la vida y el mundo sino lo interviene, creando otras realidades a partir de nuevos instrumentos. En la ciencia, la realidad no es o no existe como un todo ya determinado de antemano (Prigogine y Stengers, 1983), como una naturaleza preliminar y origen permanente de todo lo que surge, como un espacio-tiempo *a priori* del cual solo se trataría de ir develando o descubriendo sus partes para hacerlas emerger, sino que la realidad es algo que se crea.

Es en este sentido donde intentamos buscar un punto de coherencia entre las razones por las cuales el científico se interesa por la emergencia de otras realidades, y el artista se interesa por metaforizar, ilustrar, desvelar, explorar los conceptos planteados por la ciencia. Esto equivale a crear otras formas de vida, donde el artista busca una creación, inédita por definición, de nuevos sentidos a través de nuevos instrumentos. Su objetivo también consiste en crear nuevas realidades o mediar a través de ellas nuevas pre-

guntas o procesos de la obra y la práctica que le permitan experimentar dialécticas entre la apuesta de novedad en ciencia, su representación, *voir* simulación a través de funcionamientos simbólicos o significativos, y la urgencia de alcanzar siempre lo inédito, que recorre al arte en la contemporaneidad.

Las instalaciones inmersivas e interactivas proponen la idea de presentar horizontes posibles de interacciones entre los seres de diferentes orígenes, ya sea vida terrestre o vida artificial, orgánica o no. Se expone la reflexión que suscita para el observador (visitante) el concepto de alteridad, de relación entre diferentes, en un universo de biopolítica.

De otra parte, la reflexión pasa por pensar un estadio de creación de abstracciones (no figurativas) de seres en un estado indefinido, de indeterminaciones que no son o no tienen existencia y, sin embargo, interactúan entre sí y con el observador del sistema (Giannetti, 2002).

Son experimentos en proceso, en los cuales la atribución de cualidades es pensada en proporción a la cantidad de soluciones imaginarias que el mundo de la vida artificial, el científico, el artista, pueden plantearse, esperando que el sistema efectivamente pueda irse ampliando en horizontes, en posibilidades de respuesta, a medida que se sucede la interacción o posiblemente con versiones actualizadas del mismo sistema. En algunos casos, continúa siendo una representación, una ilustración de la ciencia de la vida artificial, en el sentido de presentarse como modelos cerrados donde los roles y las posibilidades aparecen paradójicamente determinadas de antemano: relaciones colonizantes. Lo interesante sería preguntarse qué otros roles pueden ser asumidos por cada uno de estos elementos y seres, o qué reglas de juego más abiertas o insólitas podría plantear el artista, con miras a no imitar el proceso de evolución de forma literal, sino inclusive pervertir el sistema de evolución, imaginando otras posibilidades. Habría que plantearse de qué manera el mundo se crea con cada interacción o intervención (Hernández, 2003); el sistema no sería una representación de la evolución del mundo en un tiempo comprimido sino una pregunta por cómo el mundo podría ser. Esta es la pregunta de la vida artificial que la diferencia de la vida terrestre, al menos en un sentido metodológico, es decir, no es su definición; pero es una manera clara de entender de qué se trata y de qué no se trata cada una de ellas. La vida artificial supone entonces un sistema abierto, siempre la pregunta, nunca la representación de las respuestas que ya se han obtenido antes como la de la evolución de las especies desde el punto de vista darwiniano. Supone, en cambio, plantearse problemas que no han sido pensados y para los cuales aún no se cuenta siquiera con los instrumentos conceptuales y técnicos para responderlos. Es allí donde hay innovación: cuando la pregunta es nueva, el problema también y, por ende, obliga a pensar nuevos instrumentos interviniendo directamente el mundo con ellos y creándolo.

Una de las características de la vida artificial es que no es una ciencia para pensar lo dado, la naturaleza, lo exterior, el mundo tal y como lo conocemos o creemos que es. Una suerte de aplicabilidad en lo dado, que no sería otra cosa que una interpretación que equiparamos con la idea de verdad, tal como criticara el Colegio de Patafísica (Jarry, 1948) a mediados del siglo xx. Por el contrario, sería una ciencia que trata acerca de lo que ella misma va creando (VV. AA., 1978). Ya no se trata de explicar el mundo como en la ciencia clásica, sino de crear instrumentos conceptuales que inventen horizontes posibles (Prigogine, 1988) que, mezclándose con el mundo, es decir, con nosotros mismos, obturen una solución imaginaria ampliando las preguntas. Cuando un problema se puede en verdad plantear es porque ya casi se ha obtenido la respuesta. En ese sentido, en vida artificial, el poder plantear un sistema de seres en relaciones orgánicas ya ha implicado en términos generales haber planteado una solución de vida alternativa. Las interacciones que los seres tengan entre sí sería secundaria o de libre albedrío, es decir, no debería ser diseñada más allá del sistema mismo, pues él ya contiene ese diseño. Interesante sería pensar sistemas que evolucionaran de manera diferente, con propósitos distintos a la predación y a las otras formas conocidas por la biología normal. Aquéllas no están en discusión en el sentido de que ya fueron estudiadas en otras épocas y no hace falta volverlas a representar.

Es de interés la relación espacial y perceptiva que el espectador (visitante) tiene con estos sistemas de seres artificiales, en el sentido de lo inhabitual de enfrentarse con seres mitad imagen, mitad entidad, con cualidades orgánicas y/o vivas en términos de comportamiento. El entorno espacial que implica la relación con estas obras tiene que ver con la idea de hacer aparecer algo que no está allí desde el punto de vista estético kantiano, pero que sí está desde el punto de vista de la razón y de la ciencia kantiana; también es un conocimiento científico representado a través de un realismo no de mimesis en general, sino de detalle en su relación con lo pensado o descrito desde la ciencia. Es el asombro de establecer un vínculo de afección entre un observador humano —lo cual no quiere decir otra cosa que una historia de interpretaciones atribuidas a éste en términos de estética, percepción, etc., según Merleau-Ponty, Hegel y Kant lo han señalado— y una imagen que actúa colectivamente con otras (seres artificiales) pero que, sin embargo, comparten con una relativa autonomía de comportamiento con el ser que las mira y que las afecta.

La interacción del mundo real con mundos posibles —no ya en el sentido escenográfico, paisajístico, arquitectónico, de las obras de Jeffrey Shaw o de Maurice Benayoun, sino en el sentido de espacio tridimensional en el cual una escala otra de seres inexistentes— es viable, sin embargo, con un ser perteneciente a un espacio tridimensional limitado kantiano. Las propiedades del espacio/tiempo como las conocemos en términos de diferencia-

ción y fronteras establecidas por el mundo occidental, se quiebran para hacer pensar en un mundo extraño, híbrido, prácticamente sin denominaciones aún, al que solo podemos llamar por ahora vida artificial.

En las obras de Mignonneau y Sommerer, la imagen aparece como entidad no mimética o humana o con atribuciones de éstas, la cual no repite tipo alguno de organismo vivo, un animal doméstico, etc., sino que busca inventar una especie, un conjunto de seres vivos que se comporten o que, en otras palabras, tengan existencia desde el punto de vista de la vida artificial y del nuevo paradigma biológico, por fuera seguramente de las leyes normales de la evolución biológica. Sin embargo, ubicar por fuera de las leyes de la biología una propuesta que no sea crítica, de amplificación del significado de los ejercicios de la ciencia, no ha llegado aún a este tipo de experimentos, pues tales propuestas se resuelven en primera instancia en una mimesis de las leyes planteadas, es decir, de lo que se ha conocido hasta ahora de la vida y de lo que está consignado en la biología. Dicho de otra manera, la vida artificial —en el sentido fuerte de la palabra, o sea, una vida distinta a como la conocemos— aún no se exhibe o se arriesga en los experimentos (creaciones) de Sommerer y Mignonneau. Por ahora, se trata de aplicaciones en las cuales se colocan en escena leyes básicas de la evolución a partir de la interacción comportamental entre los organismos y sus consecuencias en dos o tres de las posibles versiones que de allí emergen.

La apertura del sistema que inicialmente pretendía que este evolucionara creando sus propias reglas, progresando hacia pautas, no se realiza al menos internamente. En cambio, puede ser que sí se logre en la amplitud inmensa de interpretaciones que el observador o visitante de la obra experimente al interactuar con ella. Pero esto depende más del complejo conjunto histórico y social de las interacciones del medio, incluyendo el medio ambiente social humano en el cual lo que logran estas piezas es el asombro de estar en contacto perceptivo con lo más o menos desconocido, estar en contacto con un ser creado artificialmente, con un conjunto de organismos que se desplazan como cardúmenes, creer en que una interacción por más leve que parezca obtura un cambio fundamental en el sistema, como es producir la muerte o el nacimiento de un organismo o inclusive hacer que éste mute o se produzca una especiación.

En la instalación *OP_ERA* (www.op-era.com), de Rejane Cantoni y Daniela Kutschat, realizada en Brasil en el 2003, se advierte un interés por la experimentación sobre las posibilidades de un espacio/tiempo abstracto a partir de los descubrimientos más recientes de la ciencia contemporánea. Uno de los objetivos manifiestos de las autoras brasileñas consiste en pensar en el espacio como una simultaneidad de «dimensiones que se presentan a través de experimentos multisensoriales». Ellas así lo describen:

Se trata de una herramienta de experimentación multisensorial de con-

ceptos de espacio. Diseñada como un ambiente inmersivo interactivo para sistemas de realidad virtual, la implementación de OP_ERA comprende la investigación y el desarrollo de: 1. modelos científicos y artísticos de espacio; 2. interfaces hombre-computador (*hardware* y *software*) a través de los cuales el agente humano y el agente artificial están interconectados simbióticamente; 3. formas alternativas de percepción y de cognición espacial a través de la experimentación multisensorial de modelos conceptuales de espacio (Cantoni y Kutschat, 2003).

La obra cuenta con una versión anterior en el año 2001, cuando se empleó una tecnología más sencilla, la caverna portátil. La obra, explican las autoras, nace en el momento del cuestionamiento sobre Internet en cuanto a las relaciones entre el individuo y los datos: las preguntas sobre las interfaces y la posibilidad de creación de nuevas interfaces, que potencien el tacto, el toque, lo auditivo, lo visual, a través de actualizaciones y en general todas aquellas formas en que el cuerpo envía informaciones gráficas audiovisuales al sistema y que se convirtieron en el origen e interés de este proyecto, pero en particular el de las relaciones entre arte y ciencia a través del estudio de las interfaces.

La instalación del 2003 está compuesta de un universo conformado por cuatro dimensiones diferentes; en cada una de ellas se enfatiza progresivamente sobre éstas. La 1, 2, 3, 4. Pero la instalación no esquematiza estas diferencias de dimensiones, pues en realidad en cada una de ellas están implícitas las anteriores dado que se trata de experimentaciones sensoriales donde todo el cuerpo es convocado y participa de los cambios que se suceden en el espacio a partir del sistema de rastreo de la interfaz. En la primera dimensión o mundo, se trata de un ambiente principalmente sonoro, en el cual se entra ciego, haciendo depender de la interfaz sonora la movilidad y la experimentación sensorial del cuerpo. En la segunda dimensión se propone una relación geométrica, donde la interfaz sonora permite crear líneas en alto y ancho, conformando planos que se identifican visual y auditivamente luego de cada interacción rastreada por el sistema. Esta dimensión se presenta como un aparente espacio tridimensionalizado por la aparición de líneas consecutivas que lo cierran y conforman, y donde cada una de ellas depende de un punto central ubicado en el centro del espacio; todas convergen literalmente a él, con posibilidad de movimiento, como respuesta a la ejecución de algún gesto por parte del visitante.

A cada interacción sonora y táctil con la interfaz, se moviliza suavemente un plano de líneas concéntricas marcando así una apertura, una entrada, una pequeña dislocación en la continuidad del espacio visual determinado como un borde espacial. El espacio límite kantiano se abre, se fuga o se transforma en su conformación a partir de una interacción, convirtiéndose esta apertura en un plano de luz que ingresa en el espacio interior y señala la

dislocación. Se trata de un espacio flexible, cambiante, pero que no se transforma en su totalidad sino sólo apenas para evidenciar la posibilidad de ser intervenido y de volver a su estado inicial, además de evidenciar la presencia de un «plano sonoro» (Cantoni y Kutschat, 2003), que es aquel que emerge en el cruce entre la interacción táctil y sonora.

La tercera dimensión o mundo de la obra, corresponde a formas geométricas que se dislocan en relación con el cuadrado básico que las contiene inmersas. Se trata de partir de una matriz de tres formas básicas planas —el cuadrado, el triángulo y el círculo— que flotan en el espacio de un cubo representado a través de sus líneas geométricas de borde, el cual establece una relación entre las formas geométricas básicas y su movilidad y dislocación dentro del espacio real de la caverna, el que es geometrizado como una figura geodésica que, a su vez, plantea una relación con el cubo anterior y las formas geométricas que circulan a partir de las intervenciones realizadas por el participante y rastreadas por la interfaz.

Se trata de una tensión entre la geometría de las formas básicas y la posibilidad de emergencia de formas tridimensionales, como en los sólidos platónicos, pero a partir de la interacción. Los sólidos nunca aparecen representados como tales, pero sí surge la posibilidad de vincular la tridimensionalidad del cubo, de la esfera geometrizada y la bidimensionalidad del triángulo, el cuadrado y el círculo que se desplazan hacia arriba, hacia abajo, a izquierda y derecha, y que según la dirección que se les asigna pueden ecualizarse, dislocando inclusive su forma inicial básica. Es una modificación cualitativa de la forma inicial, en un entorno de sorpresa y de azar en el que la perspectiva está explorada como punto de vista desde el cual se miran las figuras y por tanto pierden su estabilidad y simetrías iniciales; pero también éstas cambian su forma por la orientación intrínseca en su movilidad, que incluye, por ejemplo, el que una de estas figuras ocupe la totalidad del espacio inmersivo. A cada una de ellas está asignado uno de los tres colores básicos de manera que se pueden distinguir incluso cuando esto ocurre, en forma tal que el espacio físico donde se encuentra inmerso el espectador queda convertido en uno de estos sólidos de manera literal, en especial el cubo, evidentemente. Sin embargo, esta eventualidad es una excepción del sistema, pero vale la pena destacarla dado que en ella radica la complejidad de la pieza y la paradoja experiencial que se vive cuando se contrastan las tres dimensiones habituales del espacio y, en particular, cuando éstas se presentan audiovisualmente en movimiento.

Las tres dimensiones habitualmente representadas a través de la geometría y de las matemáticas —pero también de las condiciones conceptuales de trabajo de la arquitectura y de la espacialidad en general como concepto— se experimentan allí de manera especial, invitando a ampliar la exploración hacia la contradicción entre las distintas dimensiones o, mejor aún, hacia el entender de manera sensorial la coexistencia de múl-

tiples dimensiones más allá de las tres habituales. En realidad, creemos estar familiarizados con la coexistencia de las dimensiones, pero el mundo no geometrizado o jerarquizado en que vivimos no nos permite hacerlo porque es figurativo, por así decirlo. Se requiere de un mundo a la vez abstracto y experiencial, como esta herramienta, que nos permita sentirnos dentro de tal coexistencia para que ésta se haga evidente ante nuestros ojos y oídos.

Una cuarta dimensión —o mundo inmersivo— es el atractor de Lorenz, el cual pretende explicar cómo intercepta en realidad todas las otras dimensiones incluyendo la del tiempo. Dicen las autoras: «la percepción consiste en que el visitante se entienda a sí mismo como un punto en el espacio/tiempo en movimiento, una partícula del atractor de Lorenz». El atractor condensa las tres dimensiones anteriores además de sus colores, los cuales se mueven como códigos en líneas fluctuantes que se entremezclan y oscilan en el horizonte de la profundidad del espacio de la caverna, haciendo percibir al interactor que su propio cuerpo es jalado hacia el atractor o que en realidad se convierte en un punto más de esa cadena de dimensiones que flotan en el atractor o, al menos, que el punto de la interfaz rastreada consiste en justamente eso, ser un punto del atractor.

La característica principal de este espacio/tiempo radica en su diferencia con las anteriores dimensiones de la instalación de OP_ERA. Aquí es donde realmente se enfatiza el interés de la obra, porque permite experimentar un espacio/tiempo antes sensiblemente no interactuado hasta ahora a través del comportamiento humano y en escala 1/1, la escala de la percepción humana, para su exploración multisensorial. Esta última dimensión también genera una reflexión específica sobre la fractalización de las fluctuaciones audiovisuales que el atractor de Lorenz genera: la imagen que aparece está fractalizada en relación con todas las otras imágenes que emergen, pero así mismo ocurre con las anteriores dimensiones, la sonora, la geométrica y la de sólidos platónicos, solo que en la del atractor es literal, dado que el atractor es intencionalmente un fractal, pues opera entre la dimensión 1 y la 2.

La sensación de infinito se exagera, así como la de punto o puntos de fuga del espacio/tiempo, llegando incluso hasta una sensación de cosmos representado, de matemáticas en movimiento, donde el espectador se encuentra subsumido, casi devorado, por el sistema que lo convierte en un elemento más de su articulación. Si bien el visitante trata de controlar el sistema para producir tal o cual efecto, la presencia visual del atractor le produce una percepción envolvente que se acentúa con el cambio de escala, con las cercanías y lejanías. Una figura habitualmente lineal, una representación matemática habitualmente abstracta para nuestros sentidos, se convierte aquí en algo espacial y experimentable, es decir, habitable a través de nuestro cuerpo y, con él, de todos los sentidos. Este es posiblemente el alcance mayor de la obra, permitiéndonos indagar por la ampliación de los

límites de la cognición humana a través de la ciencia, de la tecnología y del arte trabajando en conjunto. La cognición, otro de los aspectos señalados por las autoras como centro de interés de la pieza, lleva a pensar en las posibilidades que ésta puede plantear como nuevas preguntas o problemas a través de la experimentación sensorial de la ciencia.

El horizonte de reflexión más interesante puede ubicarse en el hecho de comprender lo que es el atractor y qué pensamiento engendra. Este encierra el pensamiento central de las ciencias de la complejidad acerca de la amplitud de grados de libertad de un sistema, lo que equivale a decir que un sistema puede crecer en su complejidad por procesos de autorregulación.

El atractor de Lorenz es en sí una herramienta de medición de comportamientos de un sistema dinámico no lineal que, en principio, es la figura geométrica misma del modelo matemático, pero simultáneamente es o supone el propio comportamiento del interactivo. En otras palabras, el atractor se convierte en la medición del comportamiento de quien interactúa con la figura como un ente aparentemente autónomo de la dimensión, es decir, se autotransforma con cada interacción en tiempo real, para dar una lectura de espejo matemático del comportamiento humano desde el punto de vista sensorial y de acuerdo con la programación de origen. Es prácticamente una figura de espejo entre el ser humano y un elemento de medición de su comportamiento que recrea permanentemente una imagen de ello en un ciclo infinito de fluctuaciones, registrando una serie de períodos de cambios en apariencia no evidentes para la observación humana pero que, luego, al examinarlos en el récord del ejercicio, pueden arrojar patrones de orden de ese comportamiento.

En el caso de esta obra, es interesante observar cómo no se trata de producir cambios representativos en una imagen externa al observador a través de acciones de interactividad e inmersión perceptiva, sino de generar un modelo matemático del comportamiento humano individual en determinadas condiciones de un sistema espacio/temporal como el de una instalación tipo caverna. Recuerda las videoinstalaciones de retroalimentación de Dan Graham, en las cuales el espejo, la cámara de video y el monitor de televisión generaban una obra en situación del observador y su imagen observada, que producía un efecto pedagógico de autoconciencia de sí mismo además de un propósito cognitivo de exploración y aprendizaje mediado por las máquinas.

En este caso, el proceso cognitivo se centra en cómo puedo conocer otros niveles de mi comportamiento desde un espejo que me repite, me representa en cierta forma, en todo caso me equivale, me corresponde, pero que no representa literalmente mi imagen en términos de forma, color, textura, etc. No es una imagen fotográfica o especular (en el sentido óptico). Tampoco es una imagen mimética o de simulación a través de un avatar que estaría realizando mis acciones en el mundo virtual, sirviendo como mediador o

clon matemático de mi comportamiento. Es, más bien, una imagen que, siendo un modelo matemático basado en una ecuación en operación, produce a cada instante en tiempo real una medición de mis movimientos en el mismo espacio/tiempo. El circuito de retroalimentación cognitivo y perceptivo se produce a medida que los cambios obturados por la interacción son medidos y devueltos a cada momento con una imagen actualizada del atractor; simultáneamente, las transformaciones de imagen del atractor desencadenan una respuesta comportamental diferente en el interactor, entre otras conductas sugeridas por la situación misma.

Las cualidades formales del atractor no son indiferentes al que percibe. Aquí reside una de las paradojas: el atractor, siendo un elemento de medida, un modelo matemático cuyo único origen está en los cálculos a través de ecuaciones, sin embargo se presenta, aparece, como una imagen, que es al fin y al cabo lo que es: una imagen con unas características formales de color, textura, movimiento, etc., de particular atracción para quien observa. Es así como se genera una reflexión sobre la dicotomía entre imagen sensible —altamente sensible, formalmente impactante— y el modelo inteligible, abstracto, matemático, operacional, puramente funcional que el atractor es al mismo tiempo.

Esto hace, inclusive, que la obra sea leída muchas veces en dos niveles: uno en el cual el interactor conoce de qué se trata la imagen que está observando: un modelo matemático de alta complejidad, y segundo, cuando la figura no es de su conocimiento y simplemente considera que se trata de un elaborado efecto que tiene por único objetivo estimular sensorialmente a través de líneas de colores entrelazadas de forma sugestiva.

Esta dicotomía resulta interesante pues marca una de las diferencias en el público, en aquellos que participan del conocimiento general de los avances de la ciencia y también del estado de su divulgación. Sin embargo, esta dicotomía puede no ser la más interesante, pues implica entender el rol de la sociedad y del arte como simplemente un problema de recepción de la ciencia, incluso de recepción pasiva o acrítica de la ciencia y de sus implicaciones. En cambio, la obra trasciende para el arte cuando produce algo más que una herramienta de visualización de los modelos de la ciencia, o sea, cuando dice algo más, cuando produce un sentido que se extiende más allá de la ciencia misma e, incluso, más allá del campo de la percepción y de la cognición que, como están planteadas hoy, forman parte de ese mismo universo científico. Puede ser interesante explorar las otras funciones de sentido que el interactor mismo puede generar en un entorno sociocultural como el del arte y la creación, o el hecho político (en el arte) de activar un atractor para una función distinta a la estrictamente científica y funcional de medir un fenómeno sólo con fines técnicos, como en el caso del clima, su pronóstico, etc.

En realidad, aquí ya no se trata de medir, es decir, la función del interactor

es desplazada a otra que es la del sentido. Por primera vez (no obstante posibles experimentaciones semejantes efectuadas por artistas que, inclusive, realizaron cuadros de dos dimensiones con otro tipo de fractales) un interactor no solo es representado sino que opera en tiempo real y a través de su propia función de medir el comportamiento de uno de los sistemas dinámicos más radicales como es el del comportamiento humano. Lo que hace, en realidad, es dislocar su función para librarse al albedrío de la experimentación sensorial que —como imagen que es también— le corresponde en el universo sociocultural y estético de lo humano. Más cuando se trata de aquella escala 1/1 con la cual el ser humano le permite imbricarse de manera personal con él y establecer una relación de simbiosis con sus formas casi gestuales, tan expresivas, pasando por la atribución de simbologías, semánticas, tales como: «se trata del cosmos...», «se trata de la representación de una galaxia externa a nuestra planeta...», «se trata de cómo se vería el universo desde afuera...» —o desde adentro, siendo nosotros una estrella—, etcétera; todas las posibles asignaciones de sentido e inclusive significado que el imaginario del interactor, que no conoce de qué figura se trata, pudiera empezar a especular.

Que esto suceda, en realidad parece no formar parte de la obra. Pero al sucederse —dado que la libre interpretación le va a cualquier obra que se exhiba como tal, más en el campo del arte— hace que la pieza entre en una paradoja curiosa, haciendo pensar si se trata de una herramienta de visualización de los conceptos científicos sobre el espacio, o si se trata de una enseñanza para la ciencia sobre cómo no es posible evitar atribuir otras significaciones a cada uno de sus elementos desde el momento en que se divulgan o emigran a otros campos disciplinarios o se exhiben al público o al gran público.

También implica una enseñanza para la ciencia acerca de las posibilidades de subvertir su mismo orden, de mantener una permanente actitud *patafísica* (Jarry, 1991: 18) respecto de la ciencia, de ser fiel a la ciencia de las singularidades o a *la ciencia de las soluciones imaginarias* o a *la ciencia de los problemas sabios e inútiles*. Una forma de mirada de caleidoscopio, en la cual el problema —si se mira desde un solo campo— se reenfoca y se hibrida de otras formas insospechadas, absurdas, sin sentido, y tal vez solo lo adquiere en la frontera del arte y la ciencia. Sin embargo, esta frontera parece muchas veces demasiado *construida*, es decir, cuando el arte se convierte solo en un medio de visualización deja de pensar, de crear, para ser solo divulgación, la cual es mucho más acrítica. No es el caso de esta obra; sin embargo, permite reflexionar acerca del horizonte de trabajo que se bifurca en el arte electrónico permanentemente: de una parte, un horizonte que gira hacia la instrumentalización (crear herramientas de visualización, lo que incluye en algunos casos la innovación), y de otra parte, un horizonte que gira hacia la creación artística (la cual incluye producir reflexiones críticas sobre la cien-

cia, pero no desde una mirada desprovista de conocimientos científicos o imbuida de unos preceptos clásicos occidentales que determinen de entrada lo que se va a decir o a negar, sino desde una mirada interna en los propios espacios tanto conceptuales como de modelos de la ciencia, lugar donde también suele presentarse una bifurcación: una hacia la crítica de la ciencia misma y otra donde se amplían los horizontes de sentido de ésta, lo cual incluye pervertir el propósito funcional inicial pero sin llegar a confrontarlo directamente).

Este parece ser el caso de *OP_ERA*, ya que si bien se disloca el sentido inicial del atractor de Lorenz, sin embargo este actúa en su justa función de medir; solo a través de ella se pueden experimentar sus otras funciones simbólicas, las cuales no necesariamente pervierten el sentido inicial de la ciencia ni la contradicen; únicamente lo hacen en algunos casos, dependiendo de la agudeza del interactor, pero no creo que en términos generales llegue a sucederse. Posiblemente nuevas aplicaciones que ya están previstas, según nos comentan las autoras, llegarán a presentar una elaboración de tal interés, por ejemplo hacia el hecho de que las tecnologías (como también una buena parte de la ciencia) tienen sus orígenes en lo militar: esto podría articular una pieza en la cual dicho manejo se hiciera evidente.

Sin embargo, es evidente que siendo centro de interés los conceptos de espacio (y de espacio/tiempo) planteados por la ciencia (entendidos en abstracto, es decir, casi absolutos, sin contexto sociocultural, ideología o implicaciones políticas, económicas o militares que llevaron a tal o cual concepto en cada una de las épocas) las reflexiones que puede hacer el interactor dependen de su conocimiento sobre las relaciones de cada tipo de concepción científica de espacio y las circunstancias históricas en las cuales emergió, y se producen de acuerdo con la subjetivación que el interactor se permite o le sugieren las reglas de juego para pensar o no en esos contextos. Por ejemplo, los sólidos platónicos en su relación con el platonismo y sus diferencias con los planteamientos de Heráclito; o la teoría del caos (en la cual está inmerso el atractor de Lorenz) en su antagonismo con las teorías del causalismo; o la mecánica clásica y lo que ha implicado la comprensión del caos como revolución, no solo en la ciencia contemporánea sino en todos los campos de la vida diaria actual.

Se revela así una relación problemática entre el arte y la ciencia, y en la forma como la plantean los proyectos y las creaciones con nuevos medios, pues en muchos casos la aproximación que hace el arte parte de supeditarse a la ciencia, a sus principios fundamentales y a una racionalidad ligada a ciertas premisas e intereses que, si bien experimentales, están en muchos casos por fuera de una mirada crítica o reflexiva, con lo cual la creación artística se convierte más en una ilustración, en un medio para la tecnociencia, en contraste con excepciones como las presentadas aquí, y en especial la obra latinoamericana.

Referencias

- BERGSON, Henri. (1992). *Durée et simultanéité: a propós de la théorie d'Einstein*. París: Presses Universitaires de France.
- CANTONI, Rejane y Daniela KUTSCHAT. (2003). *DVD OP_ERA*. Sao Paulo.
- DELEUZE, Gilles. (1986). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- . (1992). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- GIANNETTI, Claudia. (2002). *Estética digital*. Barcelona: L'angelot.
- HERNÁNDEZ, Iliana. (2003). *Mundos virtuales habitados: espacios electrónicos interactivos*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- JARRY, Alfred. (1911). *Gestes et opinions du Dr. Faustroll, pataphysicien. Roman néo-scientifique*. París: Fasquelle.
- . (1948). *Oeuvres complètes*. (8 vol.). Montecarlo y Henry Kaeser, Laussane: Editions du Livre.
- MALDONADO, Carlos Eduardo. (2004). «Explicando la sorpresa». En *Jornadas de Actualización Filosófica. Simposio Causalidad o Emergencia*. Bogotá: Universidad de la Sabana.
- PRIGOGINE, Ilya. (1988). *Entre le temps et l'éternité*. París: Fayard.
- . (1993). *¿Tan sólo una ilusión?: una exploración del caos al orden*. Barcelona: Tusquets.
- PRIGOGINE, Ilya & Isabelle STENGERS. (1983). *La nueva alianza: metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza.
- RODRIGUEZ-PLAZA, Patricio (2005). Borrador Documento Comisión de posgrado: Proyecto Magíster en Artes, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- VV. AA. (1978). *Patafísica*. La Rioja, España: Pepitas de Calabaza.

Más allá de la ira y los ladridos: Modernidad e identidad en el teatro chileno e inglés de los años 50

Beyond the anger and the barking: Modernity and identity in 1950s' Chilean and English theatre

PAOLA SOTOMAYOR
University of Worcester, Inglaterra

59

resumen

El presente artículo establece una comparación entre el teatro chileno e inglés de mediados de los 50 a través del análisis de dos obras representativas de este período: Deja que los perros ladren, de Sergio Vodanovic, y Recordando con ira, de John Osborne. El marco teórico enfatiza los discursos de modernidad e identidad que delinearon los fenómenos teatrales de la «renovación universitari», en Chile, y «de la ira», en Inglaterra. Considerando un amplio rango de aproximaciones críticas, el examen paralelo de ambos textos demuestra significativos puntos en común: una posición ambigua frente a la modernidad (simultáneo entusiasmo y temor hacia 'lo nuevo') y contradictorias ansiedades en torno a la identidad nacional, social y personal.

PALABRAS CLAVE: *teatro chileno, teatro inglés, años 50, Sergio Vodanovic, John Osborne.*

abstract

This paper compares Chilean and English theatre of the mid-fifties through an analysis of two representative plays of this period: Sergio Vodanovic's Deja que los perros ladren (Let the dogs bark) and John Osborne's Look back in anger. The theoretical framework emphasises the discourses of modernity and identity that underpinned the theatrical phenomena of «university renovation», in Chile, and of «anger», in England. Drawing from a wide range of critical approaches, the parallel examination of these texts demonstrates significant common points: an ambiguous position towards modernity (simultaneous enthusiasm and fear of the new) and contradictory anxieties around the notions of national, social and personal identity.

KEYWORDS: *Chilean theatre, English theatre, 1950s, Sergio Vodanovic, John Osborne.*

AQUEL VIEJO MITO DESCRIBE a los chilenos como «los ingleses de Sudamérica». Aunque ingenua y desacreditada, esta antigua creencia revela uno de los problemas más profundos en la construcción de una identidad nacional: el paradójico deseo de encontrar raíces en *otro* lugar. Al mismo tiempo, la frase muestra una genuina conexión histórica y cultural entre estas dos naciones. Inglaterra no solo ejerció una considerable influencia económica en Chile desde mediados del siglo XIX; los dos países también comparten un sentido de *insularidad* que resulta central en la autopercepción de sus habitantes (Chile no es, desde luego, una isla, pero sus robustas barreras geográficas en los cuatro puntos cardinales generan la sensación de tal).

El teatro proporciona un espacio privilegiado para negociar posibles identidades: «¿quiénes somos?» o, más importante aun, «¿quiénes queremos ser?» (Larraín, 2004: 60). En este contexto, los movimientos por un *nuevo teatro* que surgieron simultáneamente en Inglaterra y Chile a mediados de los años 50 son un ejemplo altamente significativo. El fenómeno cultural iniciado en el teatro *Royal Court* de Londres en 1956 coincide con la emergencia en Chile de la llamada «dramaturgia de la renovación universitaria», que dominó los escenarios nacionales desde 1957. En ambos países, el motor del cambio fue un grupo de dramaturgos cuyos miembros no superaban los treinta años. A los chilenos se los bautizó como Generación del Cincuenta; los ingleses recibieron el legendario título de Jóvenes Iracundos.¹

A pesar de la distancia geográfica (un elemento relevante en la era pre-globalización) y la diversa herencia cultural —Inglaterra es el núcleo de un antiguo reino e imperio; Chile, una ex colonia y joven república— la similitud entre estos dos momentos teatrales es sorprendente. Importantes nexos pueden encontrarse tanto en las condiciones institucionales que dieron vida al *nuevo teatro* en cada país,² como en su estética. Desde el punto de vista institucional, hubo en ambos casos una política externa de subsidio estatal a las artes y un proceso interno de profesionalización de la disciplina teatral. En cuanto a la forma dramática, se aprecia en ambos conjuntos de obras una tensión entre el interés de innovar y la influencia de fórmulas tradicionales como el naturalismo o el melodrama. El contenido de los textos, por otra parte, se caracteriza tanto en Chile como en Inglaterra por la incorporación de nuevos temas: la crisis de antiguos valores, la irrupción de los jóvenes como

¹ Ambas denominaciones incluyen también a los novelistas que emergieron en la misma época, como José Donoso y Jorge Edwards en Chile (generación también conocida como «del 1957»), y Colin Wilson y Kingsley Amis en Inglaterra. Sin embargo, el fenómeno teatral —aun cuando no constituye un *movimiento* en sentido estricto— posee características propias.

² Este aspecto es analizado con detenimiento en el estudio original: Paola Botham [née Sotomayor], «The 'new drama' of the mid-fifties in England and Chile: A comparative study», Masters dissertation, University of Worcester, 2003), del que este artículo es un extracto, traducido y adaptado.

grupo cultural de influencia (con el subsecuente conflicto generacional) y, al menos en algunos casos, la vida de los sectores sociales más modestos.

El presente artículo explora semejanzas y diferencias entre el *nuevo teatro* chileno e inglés de mediados de los 50 a través de dos de las obras más representativas de ambos movimientos: *Recordando con ira* (1956), escrita por John Osborne, y *Deja que los perros ladren*, de Sergio Vodanovic (1959). Ambas son convencionales en términos de forma³ pero innovadoras en contenido, y muestran una sensibilidad especial hacia el citado conflicto entre generaciones. El modelo para el análisis recoge la interacción, subrayada por María de la Luz Hurtado (1997), entre los conceptos de modernidad e identidad. En su origen —subvención a las artes como una estrategia del Estado para el progreso social— y el anhelo de constituir un *nuevo teatro*, ambos movimientos son incuestionablemente *modernos*, aun cuando su relación con la modernidad de la que forman parte es compleja. En su aspiración de constituirse en un *teatro nacional*, capaz de expresar las preocupaciones de cada país y también de proporcionar prestigio internacional, la producción dramática chilena e inglesa de este período se sitúa dentro del interminable proceso de construcción de identidades.

Modernidad e identidad

Antes de entrar al análisis de ambos textos, se hace necesario aclarar el sentido en que son entendidas aquí las nociones de modernidad e identidad. La modernidad ha sido un concepto clave en los debates de las últimas décadas, definida desde múltiples puntos de vista, incluyendo su especial relación con Latinoamérica. Este estudio considera como básica la distinción histórica que identifica lo moderno con el discurso filosófico de la Ilustración. Jorge Larraín enfatiza como principios clave de este discurso: libertad, tolerancia, ciencia, razón y progreso; en oposición a las ideas de metafísica, superstición y religión. La emergencia de la modernidad está por lo tanto asociada «con una época particular (siglo XVIII) y un lugar geográfico determinado (Europa)» (Larraín, 2004: 29).

Aunque ambos parten de posiciones similares, Hurtado difiere con Larraín al presentar el barroco —y su decisivo impacto en América Latina— como *otra modernidad*, más cercana al gótico medieval que al protestantismo ilustrado. Es cierto que el proyecto español de síntesis cultural basado en el rito (por ende, en el teatro en lugar del mercado) está en la base de la cultura latinoamericana (Hurtado, 1997: 26-9).⁴ Sin embargo, tal como

³ Vodanovic admite la influencia de Ibsen, mientras que Osborne ha sido comparado con Strindberg en su retrato de un matrimonio destructivo y con Shaw en su uso del lenguaje.

⁴ Hurtado basa su idea de una «modernidad barroca» en las teorías de Cousiño y Morandé.

Larraín señala, el barroco español no es un proyecto moderno. Por el contrario, y siguiendo aquí el pensamiento de Octavio Paz, América Latina nació «en el momento en que España y Portugal se apartaban de la modernidad» (Paz, 1991: 51-2). La definición de Paz, quien interpreta la modernidad como una «tradición de la ruptura» (1974: 15), es particularmente útil a la hora de analizar las contradicciones de la cultura moderna:

La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad. La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. [...] Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura, su negación (Paz, 1974: 16).

Un argumento similar al de Hurtado en términos de una modernidad alternativa ha sido empleado para subrayar la idea de subjetividad como parte esencial del proyecto moderno (Lash y Friedman, 1992), en contraste con la visión tradicional que sobrestima el papel de la razón. En esta línea de pensamiento se produce una fuerte conexión entre modernidad e identidad: Stuart Hall define identidad como el «punto de encuentro» entre «los discursos y prácticas que [...] nos hablan» y «los procesos que producen subjetividad, que nos construyen como individuos que pueden ser ‘hablados’» (2002: 5-6). De esta forma, la noción de identidad desafía su propia trayectoria como idea:

[...] de manera directamente opuesta a lo que parece ser su sólida carrera semántica, este concepto de identidad no apunta a un núcleo estable del yo, que se desarrolla desde el principio hacia el fin, sin cambio, a lo largo de todas las vicisitudes de la historia; aquella parte del yo que permanece siempre-ya ‘la misma’, idéntica a sí misma a través del tiempo. [...] Este concepto acepta que las identidades nunca son unitarias [...] nunca singulares sino que construidas en forma múltiple a través de diferentes discursos, prácticas y posiciones, los cuales muchas veces son antagónicos o se intersecan los unos a los otros (Hall, 2002: 3-4).

El paradigma no esencialista desarrollado por Hall ofrece un marco apropiado para el estudio del teatro como elemento significativo en la construcción de identidades. En este modelo, identidad es «el proceso de convertirse en vez de ser», fundado en la *representación* (cómo nos imaginamos nosotros mismos), el *poder* (cómo nos marcan determinados discursos históricos) y la *diferencia*, es decir, «la relación con el Otro, la relación con lo que no es»

(Hall, 2002: 4-5).⁵ Esta última relación es justamente la que define el complicado nexo entre Europa y América Latina. En palabras de Larraín, Latinoamérica «fue ‘descubierta’ y colonizada en los albores de la modernidad europea y, de este modo, llegó a ser el ‘otro’ de la identidad moderna europea» (2004: 20). No es sorprendente, entonces, que la construcción de una identidad general ‘americana’ sea siempre problemática y aparezca como tal en la producción artística de todo el continente, como sugiere Paz:

La situación peculiar de nuestras literaturas frente a las de Inglaterra, España, Portugal y Francia depende precisamente de este hecho básico: son literaturas escritas en lenguas trasplantadas. [...] Son la misma planta y son una planta distinta. [...] Somos y no somos europeos. ¿Qué somos entonces? Es difícil definir lo que somos pero nuestras lenguas hablan por nosotros (1991: 40-1).

En el caso específico de América Latina, cuyos orígenes no están en la Reforma anglosajona sino en la Contrarreforma de España y Portugal, la relación con la modernidad es aun más compleja. Mirando hacia su propia experiencia como poeta e intelectual, Paz comenta: «Para nosotros, hispanoamericanos, ese presente real no estaba en nuestros países: era el tiempo que vivían los otros, los ingleses, los franceses, los alemanes. [...] Había que salir en su búsqueda y traerlo a nuestras tierras» (1991: 4). Así, en contraste con Inglaterra, país de origen de la revolución industrial y de varios filósofos de la Ilustración, Chile es un lugar *otro*, donde sucesivos intentos de modernización han sido impuestos en forma artificial.⁶ Esto ha generado continuas crisis y subsecuentes reformulaciones de la identidad nacional, en las cuales el teatro ha jugado un papel fundamental:

Con la Independencia, a inicios del siglo XIX, la utopía modernista se enseñoreó en los escritos dramáticos. Ha sido una referencia activa desde entonces, hasta ser plenamente determinante a partir del centenario de la Independencia (1910) hasta al menos los años 70 en el siglo XX. [...] el teatro chileno ha estado en distintas posiciones respecto a los procesos de modernización. Los ha impulsado, resistido, criticado, y planteado proyectos alternativos (Hurtado, 1997: 10-2).

Para los dramaturgos nacionales del siglo XX, la Europa moderna constituía una positiva inspiración artística y, al mismo tiempo, una negativa influencia imperialista. Sus contemporáneos ingleses, por el contrario, se en-

⁵ En su caracterización de la *diferencia*, Hall recoge ideas de Derrida, Laclau y Butler.

⁶ De acuerdo con Larraín, sin embargo, no existe en América Latina una clara oposición entre modernidad e identidad, en tanto la primera no es un proceso enteramente instituido desde afuera.

contraban al centro de la modernidad anglosajona, pero la situación de insularidad de su país creaba una perpetua relación de conflicto con la cultura del continente. Como ha sido documentado por Dan Rebellato en su controvertido análisis de 1956, esta pugna se hizo evidente en este período: dentro del teatro, con la presencia de dos poderosas figuras de la Europa continental —Brecht y Beckett (irlandés de nacimiento pero radicado en Francia)— y fuera del teatro, en el sentido de vulnerabilidad que siguió a la caída del imperio británico.⁷ El análisis de *Recordando con ira* y *Deja que los perros ladren* permitirá apreciar cómo la producción dramática de ambos países contribuyó a negociar estos modernos problemas de identidad.

Dos jóvenes furiosos

Supongo que las gentes de nuestra generación ya no son capaces de morir por una buena causa. Todo eso lo hicieron otros por nosotros cuando éramos chicos [...] No quedan buenas y grandes causas. Si viene la hecatombe y nos liquidan a todos, no será para ayudar a que se ponga en vigencia el antiguo gran proyecto. Será un Nuevo-Mundo-de-nada-muchas-gracias. Tan sin sentido y tan poco glorioso como hacerse aplastar por un ómnibus (Osborne, 1971: 102).

El mundo ha cambiado. Para ellos, los jóvenes de hace treinta años, todo debió ser más fácil. Vivían en una época con ideales, había algo por qué luchar... por qué vivir. [...] Ellos tenían ideales, bueno o malos, no importa, pero ideales por los que creían que valía la pena morir. Y murieron. Pero hoy... ¿Quién quiere hoy morir por algo? ¿Cuál es la causa a la que una persona joven se puede entregar? (Vodanovic, 1990: 86-7).

La semejanza entre el discurso más citado de *Recordando con ira*, aquel que pronuncia su enardecido protagonista Jimmy Porter sobre las causas perdidas, y las palabras de Octavio Uribe en *Deja que los perros ladren*, es notable. Sería imposible establecer si esta cercanía expresa una coincidencia de tono entre dos dramaturgos provenientes de distintos lugares del planeta, o la directa influencia del inglés John Osborne (1929-1994) sobre el chileno Sergio Vodanovic (1926-2001), quien terminó de escribir su obra en 1958 mientras atendía un curso de técnica dramática en la universidad de Yale (Vodanovic, 1966: 107).⁸ Lo cierto es que esta innegable conexión

⁷ Tras la independencia de India, en 1947, la crisis del canal de Suez en 1956 fue el hito que le recordó a Gran Bretaña la pérdida de su influencia mundial, al tener que retirar sus tropas de Egipto después de que Estados Unidos le negara apoyo militar.

⁸ En 1958, *Recordando con ira* ya era conocida en Estados Unidos, donde había ganado el premio de los críticos de Nueva York a la mejor obra extranjera de 1957 (cf. Carter, 1969: 28).

entre ambas piezas proporciona un interesante punto de partida para examinar uno de sus temas principales: la idea de juventud.

Al igual que *Recordando con ira*, *Deja que los perros ladren* fue un éxito de público en el teatro y luego pasó al cine. De gran actualidad en contenido y accesibles en forma, ambas obras enfrentan al espectador con un personaje capaz de encarnar el mito del «joven iracundo». Jimmy Porter y Octavio Uribe pueden ser tomados como representantes de una nueva generación que deseaba ser escuchada. A mediados de los 50, «cualquier cosa que se vendía como ‘nueva’ tenía [...] que ser vestida de ‘joven’» (Sierz, 1996: 139), y «la afluencia económica estaba cortando los lazos entre los adolescentes y la cultura y valores de sus padres» (Lacey, 1995: 27).⁹ El espíritu rebelde se tornaba entonces en un requisito del discurso de la juventud, aun cuando su verdadera significación social deba ser puntuada con signos de interrogación.

En ambos dramas, lo que en ocasiones puede interpretarse como un llamado al cambio en el dominio de lo *público* constituye en realidad un deseo de escape en el ámbito *privado*. Si se examinan en el contexto más amplio de modernidad/identidad, estas obras comparten una posición problemática en el tiempo y en el espacio: aunque extremadamente contemporáneas, las dos *miran atrás*¹⁰ y, a pesar de la supuesta confrontación que promueven, revelan ideas conservadoras en términos de nación, clase y género.

Jimmy Porter, cuya edad (25 años) se especifica en el texto, se transformó en símbolo de una juventud insatisfecha con el estancamiento social y cultural que experimentaba Inglaterra a una década del fin de la Segunda Guerra Mundial. El estreno de *Recordando con ira* en mayo de 1956 desafió las expectativas del público británico común, acostumbrado a los elegantes *drawing-room dramas*, donde la acción transcurría en una hermosa casa de campo y todos los personajes hablaban en el inglés educado de las clases altas.¹¹ Jimmy, por el contrario, vive en un roñoso departamento de provincia y su lenguaje es una colección de diatribas que distribuye a cualquier objetivo que esté a su alcance (la sociedad, la familia, la Iglesia), pero preferentemente a su esposa Alison. Ella es una joven de clase media alta, de

⁹ Dicha afluencia económica es, por cierto, un rasgo mucho menos marcado en Latinoamérica, pero tiene aplicación para la clase media que Vodanovic representa en su obra.

¹⁰ Traducido literalmente, el título de la obra de Osborne es «Mira atrás con ira» (*Look back in anger*).

¹¹ Por estas razones, Osborne y los otros nuevos dramaturgos que surgieron al alero del teatro *Royal Court* de Londres fueron durante mucho tiempo considerados revolucionarios. Sin embargo, estudios recientes del teatro de los 50 tienden a aminsonar la importancia relativa de este movimiento y a cuestionar su posición ideológica (cf. Shepherd y Womack, 1996; Rebellato, 1999; Shellard, 2000).

personalidad sumisa, cuya primera aparición en escena es frente a una tabla de planchar.

La tensión llega a un punto culminante cuando Alison, quien está embarazada, no soporta más y decide abandonar a Jimmy. Contra todo pronóstico, su vieja amiga Helena toma su lugar (tanto con Jimmy como con la plancha), pero la pareja original termina por reconciliarse cuando Alison regresa después de haber perdido al bebé. En la última escena, Jimmy invita a Alison a refugiarse en un mundo imaginado («Estaremos juntos en nuestra cueva de osos, en nuestro escondite de ardillas, y viviremos de miel, de nueces... muchas, muchas nueces» [116]), y ella acepta.

A diferencia de Jimmy, Octavio Uribe no es el personaje principal en *Deja que los perros ladren* y, aunque apenas menor que el héroe de Osborne, sus circunstancias son completamente distintas. Mientras Jimmy, que viene de una familia de clase trabajadora, se gana la vida en un puesto de dulces (frustrante ocupación para un graduado universitario), Octavio vive confortablemente con sus padres de clase media, al tiempo que estudia leyes. Lejos de la apasionada existencia de los Porter, Octavio no tiene pareja y su total inexperiencia en materia romántica es sugerida en el texto (13). El protagonista de la obra es el padre de Octavio, Esteban, un respetable funcionario de gobierno (también abogado) cuyo mundo entra en crisis cuando su jefe y antiguo compañero de universidad —un personaje llamado simplemente «Ministro»— le pide que cierre un diario de oposición. En su calidad de director de «Salubridad Social», Esteban es empujado a producir un informe falso acerca de las condiciones higiénicas de los talleres de este periódico, misión que finalmente acepta ante la amenaza de perder su trabajo.

En el segundo acto, dos años después, Esteban ha mejorado considerablemente su estatus económico y está a punto de seguir al Ministro en un negocio sucio. Pero entonces descubre que Octavio, seducido por el poder del dinero y decepcionado con la debilidad de la ley, ha abandonado sus estudios universitarios para convertirse en secretario del Ministro. Esto lo convence de retornar a sus antiguos principios y denunciar a su jefe. Octavio se une a esta empresa, que le proporciona la ‘causa’ que había estado buscando: «Pues bien, yo soy joven. Quiero estar en la batalla. (*A Carmen*). ¿Ves, mamá? ¿Y yo que estaba pidiendo una causa por la que luchar?» (93). En el último parlamento de la obra, Esteban persuade a su hijo y ahora aliado de que no conteste el teléfono (el Ministro se las ha arreglado para poner la corrupción sobre los hombros de Esteban, con lo cual éste recibe llamadas hostiles): «No Octavio, déjalos. Es necesario que nos ladren los perros. Eso nos estimulará. ¡Que ladren! ¡Que sigan ladrando! Es señal de que avanzamos» (94).

El final de *Deja que los perros ladren* es redondo y bastante sentimental, una acusación que también se le hace al texto de Osborne. En cada caso, sin embargo, el movimiento es en la dirección opuesta. Partiendo del mismo

diagnóstico —la ausencia de grandes ‘causas’ para la generación joven—, Octavio y Jimmy parecen tomar rutas distintas. El primero encuentra su causa en la lucha *pública* contra la corrupción. El segundo se retrae a una fantasía *privada* de «osos y ardillas» como única posibilidad de hacer soportable su matrimonio, y la vida en general.

La interconexión entre estas dos esferas (pública y privada) ha sido, de hecho, un punto focal en los análisis de ambas obras. La crítica periodística del legendario estreno de *Recordando con ira* se puede dividir entre aquella que consideró a Jimmy Porter como un fenómeno social —y, por tanto, un valioso retrato de «la juventud de post-guerra como realmente es» (Tynan, 1956)— y aquella que rechazó al personaje en términos psicológicos, como alguien que «debió haber acudido a un siquiatra en lugar de a un dramaturgo» (Gibbs, 1956). Esta misma dicotomía se refleja en los numerosos análisis sobre el teatro de los ‘jóvenes iracundos’ que aparecieron en los años siguientes, y que tienden a reevaluar las interpretaciones iniciales sobre Osborne:

[...] tal vez la reputación que las obras, y por ende Osborne, han ganado —aquella de insurrección de un hombre contra el *establishment*— está basada en un gran malentendido. La mirada atrás con ira puede no ser más que un derroche personal de nostalgia, pero con tanta aplicabilidad para tantas personas que fue interpretado como una conspiración terrorista para desestratificar a la antigua Gran Bretaña clasista (Allsop, 1969: 112).

Es posible que los pasajes más vivaces de sus obras [las de Osborne] contengan —o parezcan contener— críticas sociales, pero si miramos más de cerca, se advierte con claridad que la crítica, tal como se presenta, jamás se basa en un estudio atento de su tema [...] es totalmente subjetiva (Taylor, 1968: 52).

Siguiendo la misma línea, varios autores en la primera colección de ensayos acerca de esta obra localizan su significado esencialmente en el ámbito privado, describiéndola como el estudio de un «temperamento» (Anderson, 1975: 187), de una «personalidad altamente compleja» (Dyson, 1975: 23), de una «relación marital sicótica» (Wellwarth, 1975: 119) o simplemente de «lo que significa dar y recibir amor» (Gindin, 1975: 183). La urgencia por rectificar lo que se consideraba un grave error crítico en la interpretación de *Recordando con ira* se transformó en lugar común hacia finales de los 60, pero el balance entre lo público y lo privado siguió siendo materia de controversia. Hayman, por ejemplo, sostiene que la fusión que Osborne realiza es «finalmente insatisfactoria», debido a «su obsesión con el Uno y su indiferencia hacia los Muchos» (1970: 90). Carter, por el contrario, afirma que el dramaturgo encuentra un justo equilibrio en su esfuerzo por «pro-

teger los derechos del individuo al exigir que la sociedad adopte fines dignos» (1969: 174).

De la misma manera, los estudios sobre *Deja que los perros ladren* tienden a caracterizar la obra ya sea como «realismo psicológico» o bien como «realismo social», dependiendo del énfasis que se le adjudique a Vodanovic en la esfera privada o pública. Dentro de la primera posición, María de la Luz Hurtado estima que el centro de esta pieza es la familia, que se presenta como «caja de resonancia de la sociedad» (1983: 35), mientras que María Soledad Lagos-Kassai sitúa el conflicto «al interior del protagonista, que debe confrontarse a una realidad desconocida para él hasta ese momento y que trastoca sus propios valores, al menos en forma transitoria» (2002: 29). Desde la segunda posición, tanto Elena Castedo (1982: 50) como Juan Andrés Piña (1994) argumentan que la elección del género del realismo social permite a este dramaturgo abordar eficazmente ambos aspectos.

[...] las obras de Vodanovic encarnan una de las propuestas características del teatro de aquella época. Sus creaciones se enmarcan habitualmente en un realismo que consigue un equilibrio entre los aspectos sociales, y los individuales o psicológicos. Sus personajes [...] son homologables a la «vida real» [...] Pero, simultáneamente, los conflictos a que están sometidos no quedan encerrados en sus individualidades más inmediatas, sino que son el reflejo de una problemática que atañe a toda la sociedad [...] (Piña, 1994: 1092).

El prurito de Vodanovic por expresar opiniones sociales, especialmente en relación con materias éticas, le aseguran a sus obras una categorización unánime de teatro «de ideas» o «de tesis» (en esto coinciden los cuatro académicos mencionados). Su fórmula dramática ofrece soluciones generales, aun cuando ellas puedan ser ingenuas o convertir a las obras en piezas rígidas o didácticas, elementos que la crítica se ha encargado de subrayar. Por contraste, las obras de Osborne materializan el manifiesto interés del dramaturgo por «hacer que la gente sienta, darle lecciones en sentimiento. Después pueden pensar» (Osborne, 1957: 65). Esta inclinación, como nos recuerda Rebellato, coincide con la emergencia en Inglaterra de la llamada *nueva izquierda*, cuya desilusión con el comunismo soviético la lleva a abstenerse en materias económicas y de Estado, redirigiendo sus esfuerzos hacia la cultura (1999: 20). La misma crítica había sido ya hecha en los 50 por Allsop, quien incluye a Osborne entre los escritores calificados de «emocionalistas», es decir, identificados con una nueva izquierda «esencialmente ingenua» que «rehuye los problemas difíciles» y se regocija en «generalidades emocionales y utópicas» (1969: 43-4).

Irónicamente, ambas piezas son víctimas de cierta *ingenuidad*, aun cuando en la chilena —que ha sido ligada al proyecto demócratacristiano— el com-

promiso político es mucho más visible. Si bien este proyecto logró recapturar los ideales del reformismo democrático perdidos después del Frente Popular, ya en el poder (1964-1970) fue también acusado de transar sus ideales. *Nos tomamos la universidad*, obra que Vodanovic publicó en 1969, puede ser leída como una condena a la corrupción del gobierno DC en la misma forma en que *Deja que los perros ladren* lo fue de su antecesor (Fernández, 1982: 140-1). En última instancia, y al igual que en Osborne, la batalla termina dándose en el ámbito privado:

[...] en la visión de Vodanovic, pareciera que el triunfo de una tesis o de un movimiento lleva aparejadas necesariamente la corrupción y la traición al ideal que inspiró su acción. De allí que en estas obras las luchas de los protagonistas sean individuales, personajes prácticamente solitarios que se marginan, más para entregar un testimonio que para modificar realmente aquello que critican (Piña, 1978: 155).

Consideradas desde este punto de vista, ambas obras revelan una ansiedad acerca de la modernidad y la identidad que va más allá del contexto político. Ésta se hace evidente, como intentaremos demostrar a continuación, en su tratamiento del tiempo y el espacio.

Mira atrás con nostalgia

Su concepción del tiempo es la principal paradoja que presenta *Recordando con ira*, plasmada en el título original y reconocida incluso por los más fervientes seguidores de Osborne. Empezando con la admisión de Taylor de que «lo que se contempla con nostalgia es precisamente la época eduardiana de asentamiento y complacencia, que en otros contextos sería contemplada con la más feroz de las iras» (1968: 50), la idea de *nostalgia* figura en prácticamente todos los análisis de esta obra. La encarnación de tal sentimiento es el retrato sorprendentemente positivo que Osborne pinta del Coronel Redfern, padre de Alison y símbolo del antiguo orden, que a la luz de un estudio reciente «trae a la obra un discurso imperialista que rehúsa la crítica del imperio (británico)» (Bathia, 1999: 392).

Cuando Octavio Uribe mira hacia atrás en *Deja que los perros ladren*, las implicaciones son también polémicas. Si bien es cierto este personaje menciona eventos admirables desde una postura progresista («El Frente Popular, las nuevas ideas, un nuevo tipo de gobierno. La guerra en España,¹² y lo que significaba para nosotros», [86]), también incluye en su discurso a la «gente

¹² Este hito histórico también se menciona en *Recordando con ira*: Jimmy dice haber «aprendido» su ira cuando niño, viendo a su padre morir después de haber luchado en la guerra civil española.

joven que murió en el Seguro Obrero», miembros del Movimiento Nacional Socialista chileno. Más aún, Octavio hace explícita su falta de postura política frente a la historia: «En la formación de la República... Yo no sé a qué bando habría pertenecido, pero estoy seguro de que habría sido a alguno. Era importante hacerlo. No había posibilidad de ser indiferente» (86).

La ambigüedad de ambas obras parece representar aquel vacío ‘emocionalismo’ que Allsop y Rebellato critican desde una perspectiva política. Sin embargo, la intensidad de este deseo de *mirar atrás* puede ser también interpretada como una profunda inquietud filosófica frente a la modernidad. Esta dimensión emerge claramente en las acotaciones de ambos textos; no sólo el teléfono y los diarios actúan como molestos personajes extra en ambas obras, sino que también la plancha en *Recordando con ira* y el automóvil en *Deja que los perros ladren* juegan un papel disruptivo. La plancha actúa como símbolo del sometimiento de Alison (y luego de Helena), que se vuelve físico cuando Jimmy, *casi* por accidente, quema a su esposa en el brazo hacia el final del acto primero. En tanto, el anhelo de Octavio por un auto nuevo representa su excesiva ambición, la cual es censurada por Esteban al principio de la obra.

La escena inicial de Vodanovic está, de hecho, llena de artefactos. Octavio se encuentra limpiando el carburador del auto mientras Esteban carga una cámara fotográfica y, tal como Lagos-Kassai hace notar (2002: 29), la descripción del decorado enfatiza la palabra «moderno», que es mencionada tres veces para destacar la falta de unidad entre los distintos muebles de los Uribe. El espacio refleja, así, «ansias de pertenencia a un marco regido por la modernidad aceptada como vigente», pero al mismo tiempo «el autor postula la necesidad de que los personajes y el público [...] reivindiquen un tipo de discurso apegado a la tradición» (2002: 29). El desafío a esta tradición de honestidad y sobriedad es representado por el Ministro, que es una mayor amenaza en el ámbito privado que en el público: «[...] no es sólo un personaje ni sólo un símbolo del poder corrompido y venal, sino además una evidenciación de un estilo vital contrapuesto al protagonista» (Piña, 1978: 19). En un paralelo con la obra de Osborne, este personaje concuerda con la descripción de Nigel, el hermano de Alison, quien también ha entrado a la política. Como el Ministro, Nigel es alguien que *se adapta* a los nuevos tiempos, alguien que «saldrá bien parado», dice Jimmy con desprecio. «Y lo que es más, le irá mejor que a cualquier otro» (24).

A mediados de los 50, Osborne declaraba: «Me gustaría ver esta horrosa, precipitada carrera dentro del siglo veinte parar un poco» (citado en Carter, 1969: 13). Décadas más tarde, cuando finalmente decidió, en su obra *Deja Vu* (1991), abordar la pregunta que había intrigado a tantos críticos —¿por qué la ira de Jimmy Porter?— su respuesta fue: «La ira no es *por algo*... Es estar de luto por lo desconocido, la pérdida de lo que se fue antes que nosotros, el amor que otro tiempo pero no éste puede habernos desper-

tado» (citado en Dixon, 1994: 526).¹³ La ira es, de hecho, *nostalgia*, combinada con un temor casi metafísico al mundo moderno.

Es contra un sentido de modernidad alienante que Jimmy Porter grita con ira. Así, cuando esta obra [...] es aclamada como el comienzo del teatro moderno en Inglaterra, tenemos que entender correctamente la relación entre las palabras 'teatro' y 'moderno'. Es una relación de oposición. El teatro no expresa la modernidad, la confronta (Shepherd y Womack, 1996: 279).

En ambas obras, esta confrontación en el *tiempo* ocurre en un *espacio* específico: «el departamento de un solo cuarto de los Porter, en una ciudad del interior» (7) y «el living-room de una casa de familia de la clase media en la avenida Portugal de Santiago» (9), respectivamente. Aunque las distinciones de clase son inequívocas, pronto aparecen confusiones. Jimmy es presentado como un héroe de la clase trabajadora que tuvo la oportunidad de ir a la universidad sólo para terminar ganándose la vida en un puesto de dulces. No obstante, está casado con Alison (la hija de un coronel al que Jimmy mira con simpatía), tiene un romance con Helena (una comprometida representante de la clase alta) y deja ir a Cliff, el único amigo que comparte sus orígenes modestos. En palabras de Elsom, Jimmy no es «un ejemplo típico del proletariado» y *Recordando con ira* «expresa, sobre todo, el descontento de la clase media» (1976: 75).

Un crítico francés recalcó esta idea con vehemencia en 1958, describiendo el conflicto entre Jimmy y Alison como *petit bourgeois* contra *petit bourgeois*: «La obra de Osborne es ideal para el gusto del espectador de clase media en Gran Bretaña, los Estados Unidos y Francia. Es una obra que reafirma a todo el mundo: no ataca nada, no demuestra nada» (Dumur, 1975: 173). Lo que sí logra, de acuerdo con Aleks Sierz, es ofrecer a la clase media liberal una «identidad radical» que le permitiera enfrentar «la inseguridad generada por rápidos cambios sociales» (1996: 145). En el caso de *Deja que los perros ladren*, el conflicto puede ser referido como *petit bourgeois* (Esteban y su familia) contra *grand bourgeois* (el Ministro). La clase media o media alta es la única que figura en esta obra y su crisis de conciencia se considera representativa de toda la nación (Hurtado, 1983: 34). El único personaje de

¹³ Dixon acentúa la dimensión filosófica de la ira de Jimmy, definiéndola como «un estado del ser» (527), y concluye que «John Osborne y Jimmy Porter existen en un cuarto cubierto de espejos: cuando atacan lo que ellos creen es el mundo exterior, están de hecho atacándose a sí mismos» (529). El tema del «aislamiento» (Hayman, 1970: 7; Carter, 1969: 134) o la «alienación» (Elsom, 1976: 77) ha tenido una importante presencia en la crítica de *Recordando con ira*, validando una lectura en esta línea.

clase trabajadora es la ausente Clarisa, empleada en la casa de los Uribe. Las actitudes de la familia hacia ella ejemplifican la posición ya mencionada.

OCTAVIO: ¿Y la Clarisa?

ESTEBAN: Le damos vacaciones y que se vaya al campo con su gente. Está muy vieja la Clarisa y me temo que cualquier día se nos muera aquí.

OCTAVIO: ¿Y tú quieres mandarla al campo para que se muera allá?

ESTEBAN: ¿Sabes que sería una buena idea? (*Con resignación*). Pero va a volver. Estoy seguro de que va a volver. Estas viejas no se mueren nunca (11-2).

72

Es evidente que la falta de compasión mostrada por Esteban no concuerda con los valores de la obra: al principio del segundo acto, habiendo ya despedido a Clarisa, el protagonista se entera a modo de lección de que Carmen no está contenta con la nueva «cocinera». Sin embargo, el principio que se defiende aquí no guarda relación con lo que la propia Clarisa pudiera desear para sí misma (de hecho, ella ni siquiera existe como personaje), sino con la salvaguarda del antiguo orden en contra del nuevo, esto es, el *moderno*. Tener una *empleada* que puede no ser muy eficiente pero que se ha convertido en parte de la familia es aceptable. Tener una *cocinera*, es decir, una persona extraña entregando un servicio específico, no lo es. En opinión de Hurtado, *Deja que los perros ladren* (junto con *Parejas de trapo*, de Egon Wolff) apela «a la recomposición moral de las clases medias y de la burguesía industrial, sectores entendidos como fundamentales en la constitución y funcionamiento de la sociedad nacional» (1983: 34). Aunque existe desilusión con este segmento social, el llamado es a la «recuperación», no al «cambio» (1983: 34).

En este plano, los equívocos de ambos dramaturgos pueden entenderse como reflejo de una crisis de identidad nacional, donde lo ‘nacional’ se interpreta como el discurso de una clase media creciente y en conflicto con la modernidad. El afán de representar las inquietudes de sus respectivos países es manifiesto en ambos casos: a Vodanovic le interesaba encontrar una forma de «traducir nuestra experiencia vital chilena en términos teatrales» (Vodanovic, 1966: 105), mientras que Osborne se definió a sí mismo como «un patriota» (citado en Carter, 1969: 72). En el análisis de Sierz, el proceso de identificación con el sentimiento nacional gatillado por la obra de Osborne constituye la clave del éxito alcanzado por «el mito de la ira»:

La manera personal en que Jimmy mira hacia atrás es congruente con la mirada de su país. Ambas comparten el supuesto de explicar las desgracias presentes contrastándolas con un pasado idealizado. [...] *Recordando con ira* se convirtió en la obra más simbólica de su década no porque fuera la más profunda, sino por ser la más inglesa (1996: 138).

Bathia sostiene que la actitud pro imperial de Jimmy (y, por ende, de Osborne) no se produce en el vacío sino que deriva de «un momento histórico particular en Gran Bretaña» (1999: 392). La misma idea es expresada en otros términos por Egan, quien caracteriza a Jimmy como «un inglés en la era (norte)americana» sin «una dirección histórica segura con que mirar al pasado» (1989: 417). Curiosamente, para un hijo del antiguo imperio británico, esta incertidumbre en un nuevo mundo gobernado por los dos grandes poderes de la guerra fría lo acerca a la experiencia del sudamericano Octavio Uribe.

OCTAVIO: Yo no sé si en Rusia o en Estados Unidos hay lugar para que la gente joven se entregue a una idea. Siquiera ellos saben que están en peligro de muerte, que la victoria de un país puede ser el desaparecimiento del otro. Pero aquí en Chile... ¿Qué importa nada? Cualquier cosa que hagamos no tiene trascendencia. Ahora estamos con Estados Unidos porque estamos en su órbita; mañana podremos ser comunistas si Rusia termina imponiéndose. No contamos, cualquier cosa que hagamos no tiene significado, dependemos de otros [...] (87).

Hay aún otra característica que conecta a Jimmy con Octavio. Ambos son hombres, y si *Recordando con ira* puede leerse como «una exploración dolorosa de un tipo particular de identidad masculina de la post-guerra» (Lacey, 1995: 30), elementos similares —aunque con distintos alcances— se encuentran en *Deja que los perros ladren*. Mientras Jimmy pronuncia su discurso sobre la falta de *buenas y grandes causas* «en medio de un largo e injurioso ataque contra las mujeres» (Lacey, 1995: 30), Octavio, en cambio, lo hace frente a su madre, ayudándole a preparar la lana para un suéter que ella le quiere tejer. «Las causas no tienen por qué ser grandes o inmensas», dice Carmen ante la desesperación de su hijo. «Quiero tejerte un sweater [*sic*] para que no tengas frío en el invierno. Esa es mi causa, mi pequeña causa... Yo... creo que es importante, Octavio» (88).

En la pieza de Osborne, «Jimmy lucha en los únicos campos de batalla que ve disponibles para él: el sexo y el habla», desplazando de esta forma «la crítica de clase... hacia la crítica sexual» (Wandor, 1987: 11). En el mundo creado por Vodanovic, la reafirmación de la identidad masculina se alcanza por medios más pacíficos. Octavio, como ya se ha hecho notar, aparece totalmente inocente en cuanto a relaciones de pareja, y lo que se advierte en el matrimonio de Esteban y Carmen es ternura en lugar de tensión sexual. La conversación más atrevida entre ellos surge cuando Carmen trata de convencer a Esteban de usar una tenida deportiva, pero termina rápidamente en una manifestación de sereno afecto:

ESTEBAN: Es que yo no soy yo sin corbata.

CARMEN: Todo lo contrario. Cuando estás sin corbata es cuando más me gustas.

ESTEBAN: ¿Y cuándo me has visto sin...? (*Dándose cuenta de lo que quiere decir Carmen, la abraza tiernamente*) (25-26).

Sin embargo, cuando el poder de Esteban se ve de pronto aumentado gracias a sus contactos con el Ministro, éste lo insta a iniciar una relación extramarital (que Esteban finalmente rechaza) e incluso Octavio «comprende» (67). El vínculo entre poder e identidad masculina aparece nítido en las palabras del Ministro: «Las leyes son como las mujeres: hay que respetarlas y tratar de sacar el mayor provecho de ellas, a la vez. Eso sí que con el mayor respeto. Es lo que hace un caballero, al menos» (59-60). *Deja que los perros ladren* se considera emblemática de un retroceso en la representación teatral de género, propio de los 50: «Curiosamente, la dramaturgia de estos años no cuestionó la asignación tradicional de roles sexuales, tema principal de la dramaturgia anterior» (Hurtado, 1997: 80).

En este sentido, la relación entre Esteban y Carmen se asemeja a la de Jimmy y Alison. Carmen, lo mismo que Alison frente a su eterna tabla de planchar, nunca cuestiona el lugar que se le ha otorgado, circunscrito al ámbito doméstico. Incluso le dice a Esteban: «Sí. Ya sé. Las mujeres nunca entendemos en cosas de hombres. Es un terreno prohibido para ellas» (27). No obstante, es su propia postura moral, opuesta desde un principio a la del Ministro, la que finalmente se reivindica. Esteban *vuelve* a Carmen, reforzando su estatus materno.¹⁴ Alison, en cambio, retorna a Jimmy cuando —tal y como él lo había deseado (hipotéticamente, sin saber que esperaban un hijo)— ella ha perdido esta posibilidad.

Alison termina por capitular ante Jimmy en los términos que él ha impuesto. Ha perdido a su bebé y, tal vez, la capacidad de tener más hijos. Jimmy debe destruir la posibilidad de maternidad en ella para ganarla como ‘madre’ para sí mismo, logrando en términos de género la victoria sobre su clase. [...] Él es al menos el jefe en su propia casa — una victoria pírrica, ya que se basa en misoginia, en una profunda inseguridad acerca de la identidad masculina y en una incertidumbre sobre la familia como modelo para el futuro (Wandor, 1987: 13-4).

Aquí, en la esfera privada, se encuentra la diferencia más significativa entre ambas obras. En el Chile tradicional de mediados de los 50, la familia todavía es capaz de ofrecer refugio ante las vulnerabilidades de la identidad masculina y, por lo tanto, Carmen puede jugar a ser ‘madre’ tanto de Octavio

¹⁴ Vodanovic recoge aquí la convención principal del melodrama chileno, donde «la madre [...] es la única que no pierde su integridad» (Hurtado, 1986: 38).

como de Esteban. «No son las relaciones propias de la vida familiar las que poseen el germen de relaciones viciadas o desquiciantes; la familia bien constituida aparece de por sí como un lugar armonioso», enfatiza Hurtado. «[...] si se reconstituye y fortalece, será la fuerza básica desde la cual recomponer la sociedad» (1986: 39).

Como se ha visto, la interacción entre lo público y lo privado, la sociedad y el individuo, es una característica fundamental de estas obras, simbolizada en la presencia indócil de la juventud. Dentro de este marco, la ambigua relación que se crea entre lo nuevo y lo antiguo, lo progresista y lo conservador, ha constituido un punto central en los debates de la crítica, generando preguntas que no pueden ser respondidas en términos puramente ideológicos ni psicológicos. Estas interrogantes se sitúan en un punto de intersección entre los problemas de modernidad e identidad, donde la angustia del individuo se vincula principalmente con su frágil posición en el mundo. 'El mundo' en este caso es aquel de mediados de los 50, y el discurso resultante refleja la cultura que lo produce. Pertenece, así, a una clase específica (media), un género específico (masculino) y dos naciones específicas: Chile e Inglaterra, las cuales —a pesar de sus obvias diferencias— se hallaban igualmente desconcertadas ante la nueva omnipotencia de Estados Unidos.

Una era de contradicciones

Los años 50 constituyeron un período en que la percepción de la modernidad, y las ansiedades que ésta trajo consigo, se volvieron globales. Si bien las tecnologías de comunicación estaban aún en estado embrionario; la división del conocimiento, el modo industrial de producción, el consumo masivo y los sistemas democráticos de gobierno se habían extendido a través del mundo occidental. Al mismo tiempo, las tendencias artísticas empezaban a romper barreras geográficas. Si una sensación de ineptitud invadió los escenarios británicos en esta época, fue en parte porque dramaturgos de Norteamérica como Williams y Miller, y de la Europa continental, como Brecht y Beckett, llegaron a ofrecer algo verdaderamente nuevo. Los escritores chilenos también sintieron la fiebre renovadora, así que viajaron a Nueva York, París y Londres en busca de modelos que les permitieran producir, en casa, un auténtico teatro moderno. En este contexto, y considerando las afinidades culturales entre dos *insularidades* —Chile e Inglaterra— no es extraño que las dos obras analizadas tengan tanto en común.

El anhelo de innovar es tal vez el rasgo más característico del espíritu moderno, que encontró en el teatro de la «renovación universitaria» y en el «de la ira» una encarnación perfecta. La juventud, un grupo etario al que los propios dramaturgos de estos movimientos pertenecían, emergió no sólo como agente social sino también como símbolo de la actitud crítica exigida por la modernidad. Para adherir a lo nuevo, lo antiguo debe ser rechazado,

pero ahí brota la paradoja enfatizada por Octavio Paz: al ser una «tradición de la ruptura», la modernidad constantemente se destruye a sí misma. Si, como Shepherd y Womack afirman, *Recordando con ira* no expresa la modernidad sino que la confronta, esto es exactamente lo que define a esta obra como teatro moderno, y el mismo principio puede aplicarse a *Deja que los perros ladren*.

El iracundo Jimmy y el rebelde Octavio son jóvenes insatisfechos con lo que la sociedad les ofrece. Su tiempo es el presente y su espacio, identificable: una ciudad del interior en Inglaterra o el centro de Santiago. Todo parece dispuesto para un drama de crítica social, pero lo que emerge en cambio es la arrolladora expresión del individuo, atrapado en las incongruencias del mundo moderno y con una galopante crisis de identidad. El teatro de mediados de los 50 está lleno de contradicciones —lo público versus lo privado, lo material versus lo espiritual, el pasado versus el presente, lo nacional versus lo universal, la emoción versus el pensamiento— pues dichas contradicciones son precisamente el signo de los tiempos. Como se ha sugerido, la necesidad de una imagen cultural progresista, representada por los jóvenes, no implica necesariamente el abandono de ideas conservadoras.

Si bien la modernidad se transformó en esta época en un fenómeno difícil de evadir, su manifestación artística no podía ser la misma en el núcleo —entre los legatarios anglosajones del proyecto ilustrado— y la periferia, entre aquellos latinoamericanos que la adoptaron por elección. Ésta es una convincente explicación de las diferencias encontradas entre *Recordando con ira* y *Deja que los perros ladren*, donde esta última exhibe aún ciertos lazos con la herencia barroca y, por ende, antimoderna. Es así como la tensión sexual destructiva que aparece en Osborne es sustituida en la obra de Vodanovic por fuertes convicciones en torno a los valores familiares, dando eco a una tradición que pone a la comunidad por encima del individuo.

En su exploración del tema de la identidad, los dos dramaturgos revelan enfoques similares, aun cuando en términos biográficos las distinciones de origen social son evidentes. A diferencia de Jimmy, su más famoso personaje, la situación modesta de Osborne le impidió llegar a la universidad, pero sí tuvo suficiente educación para acceder —e identificarse con— los patrones de la *alta cultura*. Por contraste, Vodanovic, abogado como su héroe Esteban, formó parte de la *intelligentsia* chilena, que puede caracterizarse como una combinación de clase privilegiada y conciencia social. La diferente extracción socioeconómica entre los autores chilenos e ingleses de la época se repite en la mayoría de los casos, dando una indicación de cuánto más efectiva era (e, indudablemente, todavía es) la movilidad social en Gran Bretaña. Sin embargo, y recordando la distinción de Larraín, identidad es tanto *lo que somos* como *lo que queremos ser*. Así, en el ámbito de la *representación* (Hall), ambas obras analizadas presentan visiones similares en tres aspectos identitarios: nacional, social y personal.

En primer lugar, las obras de estos movimientos no se distinguen por la presencia de una «tierra de nadie», a la manera de Beckett, sino que se ubican en espacios locales reconocibles. Hay un claro intento, en ambos países, de crear un *teatro nacional*, un teatro que —estando alerta a los desarrollos dramáticos en Estados Unidos y Europa continental— aspire a dejar su propia marca en el mapa del mundo. Incluso cuando se produce un influjo directo, por ejemplo, de técnicas brechtianas en algunas obras posteriores de Osborne, éste permanece circunscrito a lo formal y externo.

La pregunta acerca de cuánto impacto real pueden haber ejercido las obras de los nuevos dramaturgos ingleses sobre sus contemporáneos chilenos es, sin embargo, válida. La evidencia sugiere que si bien hubo influencia británica (así como europea en general y norteamericana), el teatro universitario chileno de los 50 es una expresión artística original. Como tal, y lo mismo que el teatro ‘de la ira’ en Inglaterra, le ofreció al país un reposicionamiento de su identidad en tiempos de crisis, cuando las naciones al oeste de la cortina de hierro estaban resintiendo el creciente poder de Estados Unidos. Volviendo a la terminología de Hall, es posible afirmar que el teatro contribuyó, en ambos países, a proporcionar una *diferencia* entre *ellos* y *nosotros*.

En cuanto a la identidad social, el paradigma es claramente la clase media. *Deja que los perros ladren* expresa una manifiesta identificación con este segmento, que aparece como espejo de la sociedad completa. En *Recordando con ira* el vínculo es implícito, sugerido en las preferencias culturales de Jimmy Porter y su cordialidad hacia el Coronel Redfern. En materia de género, el sesgo masculino es obvio, reflejando el discurso dominante de este período.

El tercer aspecto, la identidad personal, se cruza con el análisis de la modernidad. Como queda demostrado en la comparación entre los dos textos, la lucha de los protagonistas puede interpretarse en sentido filosófico, como un temor típicamente moderno de alienación o fragmentación del sujeto. Aquí, la respuesta de ambos dramaturgos es la búsqueda de una identidad capaz de ofrecer autenticidad, frente a un contexto social visto como falso y acomodaticio (la imagen de los *perros que ladran* en la obra de Vodanovic sería un objetivo más que adecuado para la *ira* del protagonista de Osborne).

El *nuevo teatro* de mediados de los 50, tanto en Chile como en Inglaterra, surge como un fascinante retrato de una era llena de contradicciones, donde lo antiguo y lo nuevo, lo local y lo global, se encuentran. Es un teatro que articula la sensibilidad moderna en todas sus tensiones, pero aún muy lejos de las incredulidades definitivas del posmodernismo. Es claro hoy que lo que ocurrió en los escenarios de ambos países al iniciarse la segunda parte del siglo XX no fue realmente una revolución, pero los jóvenes dramaturgos de la época quisieron creer que lo era. Impulsados por un Estado moderno ansioso por producir una cosecha artística genuinamente nacional, aspiraron a entregarle a los espectadores palabras, ambientes y personajes con los que pudieran sentirse identificados.

Referencias¹⁵

- ALLSOP, Kenneth. (1969). *The angry decade: A survey of the cultural revolt of the nineteen-fifties*. Londres: Peter Owen.
- ANDERSON, Lindsay. (1975). «Points of view». En John Russell Taylor (ed.), *John Osborne, «Look back in anger»: A casebook*. Londres: Macmillan.
- BATHIA, Nandi. (1999). «Anger, nostalgia, and the end of empire: John Osborne's *Look Back in Anger*». *Modern Drama*, 42 (3): 391-400.
- CARTER, Alan. (1969). *John Osborne*. Edimburgo: Oliver & Boyd.
- CASTEDO, Elena. (1982). *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Andrés Bello.
- DIXON, Graham A. (1994). «Still looking back: The deconstruction of the angry young man in *Look Back in Anger* and *Dejavu*». *Modern Drama*, 37 (3): 521-9.
- DUMUR, Guy. (1975). «Foreign review of *Look Back in Anger*». En John Russell Taylor (ed.), *John Osborne, «Look back in anger»: A casebook*. Londres: Macmillan.
- DYSON, A. E. (1975). «General editor's comments». En John Russell Taylor (ed.), *John Osborne, «Look back in anger»: A casebook*. Londres: Macmillan.
- EGAN, Robert G. (1989). «Anger and the actor: Another look back». *Modern Drama*, 32: 413-24.
- ELSOM, John. (1976). *Post-war British theatre*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. (1982). *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*. Madrid: Playor.
- GIBBS, Patrick. (1956). «Review of *Look Back in Anger*». *The Daily Telegraph*. 9 de mayo.
- GINDIN, James. (1975). «Points of view». En John Russell Taylor (ed.), *John Osborne, «Look back in anger»: A casebook*. Londres: Macmillan.
- HALL, Stuart. (2002). «Who Needs Identity?». En Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Questions of cultural identity*. Londres: Sage.
- HAYMAN, Ronald. (1970). *John Osborne*. Londres: Heinemann.
- HURTADO, María de la Luz. (1983). *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual*. Santiago: Céneca.
- . (1986). «Teatro y sociedad chilena: La dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970». *Apuntes*, 94: 5-69.
- . (1986). *Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social*. Irvine, California: Gestos.

¹⁵ Se han utilizado traducciones al castellano de los textos originales ingleses en la medida de lo posible. Sin embargo, como la gran mayoría de los títulos de la bibliografía no están disponibles en traducción, las citas usadas han sido traducidas por la autora de este artículo.

- LACEY, Stephen. (1995). *British realist theatre: The new wave in its context 1956-1965*. Londres y Nueva York: Routledge.
- LAGOS-KASSAI, María Soledad (2002). «Identidades conflictuadas y cambio social: Teatro desde y para la clase media chilena de la época». Manuscrito inédito, escrito en el contexto del proyecto Fondecyt: «Perfil estético y antropológico del ser chileno a partir de sus creaciones artísticas 1933-1970», del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- LARRAÍN, Jorge. (2004). *Identidad y modernidad en América Latina*. Trad. Instituto Cubano del Libro. México: Océano.
- LASH, Scott y Jonathan FRIEDMAN. (1992). «Subjectivity and modernity's other». En Scott Lash y Jonathan Friedman (eds), *Modernity and identity*. Oxford: Blackwell.
- OSBORNE, John (1957). «They call it cricket». En Tom Maschler (ed.), *Declaration*. Londres: MacGibbon & Kee.
- . (1971). *Recordando con ira*. Trad. Victoria Ocampo. Buenos Aires: Sur.
- PAZ, Octavio. (1974). *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- . (1991). *La búsqueda del presente*. París: Gallimard [edición bilingüe].
- PIÑA, Juan Andrés. (1978). «Sergio Vodanovic: Nuevo teatro, viejos conflictos». En Sergio Vodanovic, *Deja que los perros ladren*. Santiago: Nascimento.
- . (1994). «Ética y moral social en la obra dramática de Sergio Vodanovic». *Revista Iberoamericana*, 60:168-169: 1091-6.
- REBELLATO, Dan. (1999). *1956 and all that: The making of modern British drama*. Londres: Routledge.
- SHELLARD, Dominic (ed.). (2000). *British theatre in the 1950s*. Sheffield: Sheffield AP.
- SHEPHERD, Simon y Peter WOMACK. (1996). *English drama: A cultural history*. Oxford: Blackwell.
- SIERZ, Aleks. (1996). «John Osborne and the myth of anger». *New Theatre Quarterly*, 12 (46): 136-46.
- TAYLOR, John Russell. (1968). *El teatro de la ira*. Trad. Floreal Mazía. Buenos Aires: Paidós.
- TYNAN, Kenneth. (1956). «Review of *Look Back in Anger*». *The Observer*, 13 de mayo.
- VODANOVIC, Sergio. (1990). *Deja que los perros ladren*. Santiago: Pehuén.
- . (1966). «Experiencias de un autor». *Aisthesis*, 1: 103-11.
- WANDOR, Michelene. (1987). *Look back in gender: Sexuality and the family in post-war British drama*. Londres: Methuen.
- WELLWARTH, George E. (1975). «John Osborne: 'Angry young Man'?». En John Russell Taylor (ed.), *John Osborne, "Look back in anger": A casebook*. Londres: Macmillan.

De *Yo canto la diferencia* a *Qué lindo es ser voluntario*. Cultura de denuncia y propuesta de construcción de una nueva sociedad (1963-1973)

From *I sing the difference* to *It's good to be a volunteer*.
Culture report and project to build a new society (1963-1973)

CLAUDIO ROLLE
*Programa de Estudios Histórico-Musicológicos
Pontificia Universidad Católica de Chile*

81

resumen

Tomando como hilo conductor los avatares de la Nueva Canción Chilena, desde su nacimiento hasta los años del Gobierno de la Unidad Popular, se presenta un cuadro del acontecer político y social de Chile a través de diversas manifestaciones artísticas. El cruce de datos de historia nacional y mundial, de textos de canciones y de discursos y las referencias a creaciones literarias, cinematográficas, musicales y prácticas constituye el eje del texto que busca mostrar el protagonismo de un proyecto social y político caracterizado por su riqueza en el terreno de las expresiones creativas.

PALABRAS CLAVE: *cultura chilena, años 60, Violeta Parra.*

abstract

This article presents, through the analysis of different artistic creations of the period, a view of the political and social events in Chile from the beginnings of the «Nueva Canción Chilena» up to the Government of Salvador Allende (Unidad Popular). The data collected from songs, political discourses, literature and movies in Chile are constantly compared with events that were taking place in other parts of the world. Through this we seek to highlight the importance of a social and political movement that was characterized for the productivity of different art expressions.

KEYWORDS: *Chilean culture, 1960s, Violeta Parra.*

1. DURANTE EL AÑO 1963 VIOLETA PARRA vivió en París. En esa ciudad, la intérprete de la música tradicional chilena tuvo una experiencia decisiva, que cambió profundamente su vida.¹ En esa capital llena de estímulos de toda índole, con ambientes muy creativos y con multiplicidad de espacios y ofertas artísticas de ámbitos culturales muy variados, ella pudo desarrollar su dimensión de cantautora, hasta entonces subordinada a su esfuerzo como recopiladora del folclore e intérprete. Ya había conseguido éxito con su *Casamiento de negros* y ya había compuesto canciones de enorme potencia crítica como *Yo canto la diferencia*. Sin embargo, será la distancia de Chile y de su familia, así como los sucesos de su país mirados desde lejos, lo que la empujaría a componer, a crear canciones que abrirán el camino a lo que luego se llamará la *Nueva Canción Chilena*.

Comenzamos este recorrido por algunos aspectos de la vida del Chile del período comprendido entre 1963 y 1973 y sus representaciones gráficas, recordando a Violeta Parra en París —la ciudad donde aún se usan aquellos pilones coronados con una pequeña «cebolla» para pegar afiches, la ciudad de la creación de innumerables piezas maestras del cartel, que se remontan al siglo XIX y a las creaciones de Toulouse Lautrec—, por que ella anticipa desde la distancia fenómenos que serán determinantes para el Chile de aquella década.

Por de pronto, Violeta Parra y sus herederos reafirman la voluntad de traer el mundo campesino a la ciudad y muestran una capacidad superior para levantar el arte popular americano a las alturas de la gran tradición occidental. En el mes de mayo de 1964, Violeta llegará con sus creaciones plásticas, con sus arpilleras y pinturas, al Museo del Louvre en su sección de Artes Decorativas, un hecho inédito para los artistas de Chile. Es el arte y la canción popular de Chile la que Violeta presenta en Europa, la cultura popular de su país. El interés por las culturas populares y la creatividad de los grupos no hegemónicos será uno de los sellos dominantes en el período en estudio tanto en Europa y otros países de América, como en el mismo Chile que comienza a descubrirse en muchos aspectos y a buscar una adecuada representación de sí mismo a través del arte.

Las grabaciones que realiza en ese año 1963 nos muestran a Violeta Parra como la verdadera fundadora de la Nueva Canción Chilena, con composiciones que se vinculan estrechamente con la cultura popular tradicional pero que tienen un tono más urbano y en alguna medida responden a desafíos de la modernización de la sociedad. El conjunto de temas compuestos y grabados por Violeta Parra en París fue editado en Francia en aquellos

¹ De hecho, se puede arriesgar como hipótesis que el contraste entre la experiencia parisina y su regreso a Chile en alguna medida condicionó su opción final por el suicidio al cabo de poco más de tres años. Sobre Violeta Parra existen libros importantes: los de Isabel Parra, Bernardo Subercaseaux, Patricio Manns, Carmen Oviedo y últimamente Fernando Sáez.

años y, luego de su muerte, apareció en Chile con el título de *Canciones reencontradas en París*. Se trata de una docena de temas, que cubren una gama de formas musicales más bien amplia, con incursiones que rayan en la arqueología musical al proponer a su auditorio ritmos que se habían extinguido, que tenían escasa presencia en el mundo del disco, o que escapaban a la imagen tradicional del folclore de Chile.² Ya antes, a través de las colaboraciones con el sello Le Chant du Monde y con el Museo del Hombre en París, se proyectaba su trabajo como redescubridora, develadora, del Chile lejano. Ahora asume un papel de interpeladora y de vocera del descontento de su país e impulsa uno de los más potentes movimientos artísticos del Chile de fines de los sesenta e inicios de los setenta.

En estas composiciones, Violeta aparece de algún modo como comentarista de actualidad, ya que en ellas se referirá a episodios específicos de ese año 63 —como algunas manifestaciones en la Población José María Caro, en el tema *La carta*, a la cosmonauta soviética Valentina Tereshkova en *Qué vamos a hacer* y al fusilamiento del comunista español Julián Grimau, en el tema *Qué dirá el Santo Padre* entre otros—, haciendo que la música se ponga al servicio de la sociedad consciente. También se presenta como autora de una nueva geografía, al darnos un panorama que redefine el espacio musical y social de Chile yendo desde el norte, con su impresionante crónica de viaje al mundo pampino en *Arriba quemando el sol*, pasando por el centro de Chile, pero no a través del paisaje rural de estereotipo o de postal, del sauce y el rodeo, sino mostrando un *Santiago penando estás*, llegando luego al sur del país con su geografía humana en el *Arauco tiene una pena*, para continuar luego hasta llegar al *frío de los inviernos* en el tema *Según el favor del viento*. Esta pasión por Chile y su geografía ya era manifiesta en la inquieta artista que recorrió el territorio en busca de música y poesía. Será evocada por ella misma en un texto llamado *El exilio en el sur*, musicalizado por Patricio Manns y hecho célebre por Inti-Illimani. Son reflejos de lo que está sucediendo en Chile que ella capta desde París, respondiendo al estímulo con creaciones potentes y fecundas. Como está dicho, de aquí nacerá de hecho la Nueva Canción Chilena, uno de los productos más representativos de estos once años de la vida de Chile.

Este país que había recorrido con curiosidad de folclorista y pasión de intérprete lo redescubre desde lejos, en la *rive gauche* parisina. Desde allí brotan una serie de canciones que la alejan de los afanes de recopiladora y la acercan a las urgencias del presente, con sus expresiones próximas y lejanas. La Nueva Canción Chilena, que reinterpreta la música tradicional de Chile, trayéndola del mundo rural al urbano, haciendo de un canto bucólico un

² El disco ha sido reeditado en CD con el nombre de *El hombre con su razón* —uno de los versos del tema *Qué vamos a hacer*— por la Fundación Violeta Parra y el sello Alerce, y más tarde con el título de *Canciones reencontradas en París*, por la misma sociedad, en 1999.

canto de denuncia y protesta, aunque también de promesa o incluso, en ocasiones, de fiesta, será uno de los legados más duraderos de Violeta. A la suerte de esta corriente, bautizada con ese nombre después de la muerte de Violeta Parra, se ligarán de manera decisiva una generación de jóvenes creadores en diversos campos de las artes. Entre ellos destacan en el campo de la gráfica los hermanos Larrea, responsables de una significativa imagen del movimiento y sus figuras más destacadas.

2. EL TRABAJO CREATIVO DE VIOLETA PARRA en 1963 amplificaba un proceso que se venía dando desde los años cincuenta, en el que se buscaba presentar una imagen de Chile más diversificada, a lo que habían contribuido iniciativas editoriales como las promovidas por Nicomedes Guzmán con el *Autorretrato de Chile* y sus recopilaciones de cuentos, diversos libros de fotografías realizados por extranjeros e incluso propuestas que desde el Estado llegaban para patrocinar el turismo a través de la Empresa de Ferrocarriles del Estado o de la Línea Aérea Nacional. La diferencia fundamental estaba en el hecho que ahora, en una manifestación propia de esa época, se acentuaban los tonos críticos y se percibía con claridad la urgencia de la denuncia. Violeta había captado rápida y tempranamente que la vida del país, sus instituciones y formas de organización social, tenían que cambiar con celeridad para estar a tono con las necesidades de la modernidad. Por esa misma época, Rafael Sánchez presentaba su documental *Las callampas*, en el que ponía de manifiesto uno de los problemas más urgentes de una sociedad que se transformaba a pasos acelerados.

El gobierno de Jorge Alessandri, entre 1958 y 1964, realizó una gestión de administración que no alcanzaba para responder a las acuciantes necesidades de un país que se hacía cada vez más urbano, con mayor población y con infinidad de problemas que fueron definidos como estructurales por parte de los adversarios del gobierno y de intelectuales y estudiosos. Aún resonaban las críticas de los ensayistas económicos Aníbal Pinto y Jorge Ahumada proponiendo, ya desde el título de la obra del segundo —*En vez de la miseria*—, el desafío de atender los costos del desarrollo económico, común aspiración de muchos sectores del país que proponían sin embargo caminos diferentes para conseguir ese objetivo. Se estaba entrando en la época de los grandes proyectos excluyentes que caracterizarían la suerte de la vida política y social de Chile por muchos años. Cada una de éstas propuestas tenía un grado de radicalidad que hacía imposible la negociación y parecía ofrecer soluciones integrales que exigían adhesiones muy decididas. De allí que a poco andar se enfrentaran situaciones críticas generadas por la exclusión y la resistencia y que se encaminara la crisis profunda del sistema democrático chileno.³

³ Sobre este punto, es particularmente agudo el trabajo de Mario Góngora, *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile* (1981).

Habían otros factores que hacían compleja la situación del país en ese año 1963. Tres años antes, un devastador terremoto había sacudido una zona importante del país generando grandes pérdidas, al tiempo que creaba serias dificultades al gobierno de Alessandri y su equipo de administración. En un período de aumento de la población y de crecimiento de las ciudades, los gastos en infraestructura eran muy importantes y esta desgracia natural había dejado huella. Hubo dificultades con la inflación y una bullada devaluación de la moneda. Por otra parte, y como contracara de esta situación, los chilenos habían logrado enfrentar el desafío representado por la organización del VII Campeonato Mundial de Fútbol en 1962, superando con éxito esta prueba. El fenómeno fue una especie de bálsamo para una sociedad que se hacía cada vez más conflictiva.

Las tensión generada por la revolución cubana y sus repercusiones continentales afectaron decididamente la vida de Chile en un período con un clima de guerra fría cada vez más encendido. Desde la aparición del régimen de Fidel Castro, las presiones de los Estados Unidos sobre el gobierno de Chile se hicieron muy fuertes hasta lograr alinearlos en la política de condena continental a la revolución cubana. Esta presión traía aparejadas también políticas de fomento de las reformas estructurales sugeridas desde el hemisferio norte, comenzando con el estímulo a la Reforma Agraria y las formas de colaboración representadas por la llamada *Alianza para el progreso*.

El año 1963 fue también un año de expectativas. Se caminaba hacia el final del período presidencial y las demandas sociales de sectores campesinos y de los grupos urbanos más pobres, pero también de intelectuales y planificadores, se hacen sentir cada vez con más fuerza. Emergían en el horizonte político fuerzas nuevas como la Democracia Cristiana, nueva expresión del social cristianismo de la Falange, que proponían una transformación profunda de la sociedad y del Estado chilenos apostando por la generación más joven como destacaron reiteradamente a lo largo de la campaña electoral de Eduardo Frei. A la izquierda del espectro político estaba la figura de Salvador Allende, que en 1958 había estado cerca del triunfo, y existían esperanzas de repetir la buena votación en 1964 con la alianza llamada FRAP. Quizás, la derecha en el gobierno era la única fuerza que parecía confundida y no mostraba claras expectativas de un futuro decididamente distinto. Estaba por partir una década donde la palabra revolución sería continuamente invocada, con acentos diversos, por todos los sectores políticos y sociales de Chile.

El clima de expectativas también alcanzaba a otras instituciones. El año previo, la Iglesia Católica había dado señales importantes de preocupación por la tardanza en dar vida a iniciativas de mejoramiento de los niveles de vida de la población y había publicado en la revista *Mensaje* importantes declaraciones que hablaban de los deberes del cristiano en una sociedad que cambiaba aceleradamente. Paralelamente, estaba poniéndose en marcha,

conducido desde Roma, el proceso de revisión de la Iglesia Católica según los «signos de los tiempos» a través del Concilio Vaticano II que el Papa Juan XXIII había inaugurado en octubre de 1962. Menos de un año después, el popular pontífice fallecía dejando un particular recuerdo ligado a su título oficioso de «Papa bueno», y aún en territorios muy lejanos como Chile su influjo dejó una gran huella. De hecho, la evolución de varias corrientes al interior de la Iglesia chilena están directamente ligadas a ideas e iniciativas propuestas por Juan XXIII y el Concilio Vaticano II. Aun en una institución tan tradicional como la Iglesia Católica, se vivían pues vientos de cambio y adquirirían en los años sucesivos intensidades de ráfaga. Dominará en el discurso de la Iglesia la preocupación por las injusticias y la miseria en que vivía la población chilena; dentro de ella se desprenderán grupos más o menos radicales que en los últimos años sesenta y los primeros setenta incluso entrarían en conflicto con la jerarquía católica chilena. Un momento de relevancia simbólica en este sentido lo constituye la toma de la Catedral de Santiago por parte del grupo denominado «Cristianos por el socialismo» a fines de los años sesenta. Esta y otras acciones, las protagonizaron sectores del mundo católicos que planteaban la urgencia de enfrentar los males del país y que el cineasta Aldo Francia retrataría en su film *Ya no basta con rezar* de 1972.

3. COINCIDÍAN ESTOS GRUPOS CON VIOLETA PARRA quien, pocos años antes, había hecho un diagnóstico poco alentador sobre el Chile que veía, ya de vuelta al país, en 1965. Dejaría un texto que buscaba presentar críticamente a su patria vista ya no desde la lejanía de París sino reinsertada en él, con un ambiente de expectativas desatadas por la promesa de «Revolución en libertad», eslogan adoptado por el gobierno del demócratacristiano Eduardo Frei. Se trata de *Al centro de la injusticia*, que su hija Isabel musicalizará luego de su muerte. Allí decía «Chile limita al norte con el Perú / y con el cabo de Hornos limita al Sur / se eleva en el oriente la cordillera / y en el oeste luce la costanera, / al medio están los valles con sus verdes», iniciando una descripción muy agria del territorio chileno y sus habitantes. La agricultura, la minería, la sociedad, la industria eran criticados por Violeta. «Linda se ve la patria señor turista / pero no le han mostrado las callampitas», escribe sin dejar de cuestionar la situación de dependencia y obsecuencia frente al extranjero: «delante del escudo más arrogante, / la agricultura tiene su interrogante, / la papa nos la venden naciones varias / cuando del sur de Chile es originaria, / delante del emblema de tres colores / la minería tiene muchos bemoles», terminando su recorrido, como sucede frecuentemente en el país, en Santiago, al decir «al medio de la Alameda de las delicias / Chile limita al centro de la injusticia». Ya había anticipado este diagnóstico en su canción *La carta* de 1963: era una patria en la que no hay justicia y sí plomo de la milicia, pero también era un país donde el catolicismo de los sectores

altos chilenos la escandaliza e irrita. Desde su potente tema *Yo canto a la diferencia* venía dando espacio a esta queja, que se reafirmará en su tema *Porque los pobres no tienen* y que en las canciones de esta época adquiere una visibilidad muy grande. En *La carta* es enfática: «De esta manera pomposa / quieren conservar su asiento / los de abanico y frac / sin tener merecimiento / van y vienen de la iglesia / y olvidan los mandamientos, sí». El tono en que Violeta canta es el de un lamento, pero al mismo tiempo es una canción de compromiso que invita a cambiar la sociedad protestando, denunciando y anunciando un mundo nuevo.

Esa sensación de desencanto frente a la realidad presente se hace aún mayor cuando Violeta comenta, a través de cuatro canciones, la triste geografía humana de Chile, marcada por la miseria y el abuso. En estilo nortino canta su propia experiencia en la pampa salitrera en el tema *Arriba quemando el sol*. Es el testimonio del desaliento y la desilusión frente a la realidad de la explotación y el abandono. Canta «paso por un pueblo muerto / se me nubla el corazón / aunque donde habita gente / la muerte es mucho mejor / enterraron la justicia / enterraron la razón / y arriba quemando el sol». El dato geográfico duro —el sol calcinante de la pampa en este caso— aparece nuevamente pero con signo inverso en otra de las composiciones. En *Según el favor del viento*, ese notable lamento chilote, con ritmo rescatado por Violeta en una verdadera arqueología musical, describe las condiciones de vida de las gentes del sur y los abusos de que son víctimas, invitándolos a reaccionar pero también invitando al resto del país a despertar de la indiferencia para enfrentar «el frío de los gobiernos». En efecto canta «Despierte el hombre despierte, / despierte por un momento, / despierte toda la patria, / antes de que se abran los cielos / y venga el trueno furioso / con el Clarín de San Pedro, llorando estoy / y barra los ministros, me voy, me voy». Vuelven las imágenes religiosas en este tema en que se combina la denuncia y la queja contra los gobiernos con la desilusión y la furia frente al doble discurso, con una cantinela de lamento inconfundible y declarada. Son los mismos tonos lúgubres con que cantará *Santiago penando estás*. Acompañada de un kultrún la queja de la cantora es monolítica y explícita: «Mi pecho se halla de luto / por la muerte del amor; / en los jardines cultivan / las flores de la traición / oro cobra el hortelano / que va sembrando rencor / por eso llorando estoy». Es un tema de testimonio del espanto que le causa el Santiago presente, mostrando cómo se deshumaniza, cómo se brutaliza todo en la ciudad terminando su lamento con una evocación de la historia: «Santiago del ochocientos / para poderte mirar / tendré que ver los apuntes / del archivo nacional / te derrumbaron el cuerpo / y tu alma salió a rodar / Santiago penando estás». Este alegato contra la soledad en medio de la multitud y contra una cierta idea de progreso se cuenta entre las más intensas composiciones de Violeta que además contrasta con otras visiones de la ciudad y su pasado, como el *Adiós Santiago querido*, composición contemporánea de Segundo Zamora.

La evocación del pasado de *Santiago penando estás* se ratifica en la canción de denuncia y de rebeldía que es *Arauco tiene una pena*. Si bien ambas canciones comparten el espíritu de lamento y un cierto tono plañidero en el cierre de cada estrofa, del *Arauco* se intenta recuperar el tono de rebeldía del pueblo mapuche —o araucano como entonces se decía— llamando en causa a diversos caciques a levantarse contra la injusticia y el despojo. Con todo, se trata de un tema del desencanto y más que llamar a la rebelión llama a la toma de conciencia sobre la falsedad que ve como el tono dominante en el Chile de entonces, que recurre a la historia para ocultar los vicios del presente.

Violeta Parra anticipó fenómenos de los segundos años sesenta, que ella no vería pues se suicidó en febrero de 1967. Pocos meses antes, había dejado un verdadero monumento de la música y la cultura popular de Chile, su disco *Últimas composiciones de Violeta Parra*. En él aparecían los temas que han alcanzado más difusión: *Gracias a la vida*, *Volver a los 17*, *Run Run se fue pa'l norte*, *Rin del Angelito*. En él se incluyen, sin embargo, temas duros y desencantados, como la *Mazurquica moderna*, *Pupila de Águila* y sobre todo su impresionante lamento/protesta titulado *Maldigo del alto cielo*. Es el testimonio de esta creadora de extraordinaria sensibilidad, que no se puede adaptar al Chile de esos años, que desea más radicalidad en los cambios, que se impacienta ante los compromisos y que se siente incomprendida y sola. Si bien su legado será enorme y todos los representantes de la Nueva Canción Chilena la reconocen como la fundadora, ella decide retirarse de este mundo justo en el momento previo a la aceleración de procesos políticos y sociales que caracterizarían la segunda parte de estos once años que van entre 1963 y 1973.

4. EL TRIUNFO DE LA DEMOCRACIA CRISTIANA en 1964 fue un acontecimiento que impresionó y que hizo que las expectativas de cambio que se venían incubando desde hacía algunos años se agrandaran, generándose una dinámica de tensiones cada vez mayores que debían conducir, al final del gobierno de Frei, a una elección muy emblemática por las cartas que se ponen en la mesa. El año 64 se había realizado la «marcha de la patria joven» y Eduardo Frei había prometido revolución en libertad. Su gobierno se propone grandes obras y sus críticos lo acusarán de presentar rasgos mesiánicos. Ciertamente, esta administración debe hacerse cargo de problemas que venían adquiriendo una relevancia indiscutible, como la situación del mundo campesino que intentará resolver modificando y radicalizando la legislación sobre Reforma Agraria. Será este proceso uno de los proyectos más emblemáticos del gobierno demócratacristiano y uno de los aspectos más polémicos al generar fuertes resistencias desde el mundo de la derecha y parecer insatisfactorio desde el mundo de la izquierda más radical. Con todo, será uno de los motivos de orgullo de la obra del equipo liderado por Eduardo Frei, que se planteaba no sólo redistribuir la

tierra sino también educar al campesino, redimirlo de la ignorancia y promover la autogestión. En este terreno serán fundamentales las contribuciones que llegarán del campo de las comunicaciones y en particular de las expresiones gráficas que hacen posible entregar un discurso complejo a través de afiches y carteles que sintetizan el espíritu de una medida o una reforma.

Una de las propuestas más importantes de los segundos años sesenta será el fomento de la política de «promoción popular» que busca estimular la participación de la ciudadanía a través de diversos canales en las cuestiones de interés común. Las Juntas de Vecinos, por ejemplo, o los Centros de Madres, serán expresiones muy visibles de esta propuesta y de los requerimientos comunicacionales que ello implicaba. Al mismo tiempo, desde el Estado se crean ministerios y departamentos orientados a enfrentar las urgencias de un país que en pocos años había crecido mucho en población y cambiado en la distribución de la misma. Resulta emblemático de este fenómeno la creación del Ministerio de la Vivienda y las instituciones dependientes llamadas CORVI, Corporación de la Vivienda, y CORMU, Corporación de Mejoramiento Urbano, que debían atender las muy urgentes cuestiones de la vivienda popular y la organización de numerosos campamentos y poblaciones callampas surgidas a lo largo de los años cincuenta con un explosivo aumento en los años sesenta. El fenómeno de las tomas de terrenos fue algo característico del período, que dio origen a una amplia discusión en todos los sectores de la sociedad y que incluso fue registrado por Douglas Hubner en un documental señero de 1968, en donde se ve la acción policial en el proceso de desalojo. En el Chile de los sesenta, los pobladores constituyen un nuevo sector con demandas crecientes y fuerza a veces explosiva.

A estos sectores —pobladores y campesinos organizados—, se añadirán los estudiantes que manifiestan su disconformidad con el mundo que los recibe de diversas formas, que comprenden desde la rebelión en las costumbres y la práctica de un hippismo a la chilena hasta el compromiso político más decidido. Ya antes del inicio de la reforma universitaria, la expresión de rebeldía juvenil había llegado a través del cambio en las costumbres y formas de consumo cultural, resultando el ejemplo del grupo británico The Beatles muy importante para dar libre expresión a un malestar juvenil que creará un rock propio y pasará a usar el pelo largo como manifestación explícita de adhesión a un discurso contracultural.

En el ámbito de la canción en castellano, también se desarrollarán expresiones contestarias con el nacimiento de grupos como Quilapayún e Inti-Illimani y de los artistas de la Nueva Canción Chilena que se presentan como «antiestrellas». Estos artistas se manifiestan explícitamente sensibles a las temáticas de contenido social, con un discurso de fuerte denuncia, creando canciones que son denominadas «de protesta» por los medios. La mirada crítica no se queda en las realidades locales sino se hace extensiva a fenómenos americanos y mundiales. El ambiente generado por las repercu-

siones de la revolución cubana, la proyección de figuras como Camilo Torres y sobre todo Ernesto Che Guevara, se hacen sentir en el medio chileno y en sus expresiones artísticas cubriendo desde la generación de canciones a una activa representación pictórica, a través del muralismo o de recursos gráficos. Existe, desde los inicios de los años sesenta, una clara conciencia del peso de problemas y desafíos compartidos por todas las naciones de Latinoamérica así como también la individualización de un enemigo común en los Estados Unidos de América y la idea de un patrimonio histórico y cultural que es preciso compartir a través del intercambio, entre otras cosas, de influencias musicales, como propone muy explícitamente Rolando Alarcón en su *Si somos americanos*, y se hace evidente en la adopción por parte de intérpretes chilenos de creaciones de autores como Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti, Rubén Lenna o Rubén Ortiz y de varias tradiciones populares de Latinoamérica.

Temas como la guerra de Vietnam entrarán en el medio chileno a través de los medios de comunicación, que viven en esos mismos años, grandes y profundos cambios, y serán resignificados por la actividad artística nacional, especialmente la de Izquierda. Resulta particularmente representativo de ese momento el disco *Por Vietnam* de Quilapayún, con gráfica del Taller Larrea que inaugura toda una estación de colaboración entre músicos de la Nueva Canción Chilena y un modo de hacer comunicación visual vinculado a los afiches y a la propuesta de Vicente y Antonio Larrea.

Simultáneamente, el lenguaje popular de la comunicación por imágenes había adquirido una nueva expresión a través de la actividad de diversas brigadas muralistas que ya desde la campaña presidencial de Salvador Allende en 1964 venían trabajando en diferentes espacios públicos, entre los que destacaron por su visibilidad los muros de los tajamares del Mapocho que se llenaron de colores y expresivas alegorías y consignas. A lo largo de los años que interesan a este artículo, el muralismo adquirió cada vez más visibilidad y en particular en los años del gobierno de la Unidad Popular alcanzó una especial relevancia como expresión de la creación plástica de la cultura de izquierdas.

La reforma universitaria, que se inicia en 1967 con las tomas de las universidades católicas de Valparaíso y Santiago, pondrá al mundo estudiantil en el centro de la discusión pública al tiempo que proyecta un fenómeno épocal que involucra a todo el mundo occidental en Chile. La década de los sesenta, con su particular orientación revolucionaria, encuentra una proyección más clara y explícita en las manifestaciones de los jóvenes universitarios y sus propuestas de cambio más o menos radical. Se comienzan a emplear nuevos lenguajes y en este sentido las influencias externas resultan decisivas. Los trabajos de Guillermo Núñez para la revista *Ercilla* y la irrupción de una estética contagiada de una orientación sicodélica y de toque de *pop art* entregan un complemento al modo de expresión que había caracterizado la cultura de izquierdas.

Entre 1966 y 1967 se presentan acontecimientos políticos que serían gravitantes en los años sucesivos. En el primero de ellos, las fuerzas de derecha se reagrupan en un nuevo partido, el Nacional, luego de la crisis y desaparición de las agrupaciones históricas de ese sector, retornando a la lucha por el poder. En el 67, los socialistas hacen notorio su acuerdo de lucha por el poder por todos los medios disponibles, con lo que las posiciones políticas se van radicalizando de manera acelerada. En el 68, el partido de gobierno, la Democracia Cristiana, vive momentos difíciles en su interior y a inicios de 1969 sufrirá una escisión significativa al retirarse de él los sectores más izquierdistas. La política nacional había visto aparecer, además, a grupos extra parlamentarios que creen en la lucha revolucionaria, como el MIR, generándose episodios de violencia que parecían desterrados de la vida del país desde los años treinta.

Pese a las dificultades sociales y políticas, el gobierno de la Democracia Cristiana busca destacar sus logros, y así, en la última parte del gobierno de Eduardo Frei, se organizó una exposición que tenía el significativo título de *Santiago salta al futuro*, en la que se presentaban al público de la ciudad los más emblemáticos proyectos para los años por venir, destacando entre ellos la construcción de la torre Entel y sobre todo el ferrocarril metropolitano, el Metro. Junto a la percepción clara de los costos del progreso y las transformaciones sociales, emerge la apuesta de corte optimista y voluntarista. Eran los últimos meses de una administración que se había propuesto realizar reformas estructurales con el espíritu de la «revolución en libertad». Se habían realizado numerosas acciones en este sentido, a las que se había añadido la «chilenización» de la gran minería del cobre, que sería a la larga el paso previo para su nacionalización ya en tiempos de la Unidad Popular.

5. LA ELECCIÓN PRESIDENCIAL DE 1970 apareció entonces como una ocasión fundamental para que el pueblo chileno optara entre mantener la línea de reformas y cambios propuestos por la Democracia Cristiana apoyando a Radomiro Tomic, uno de sus líderes históricos, o bien volviera a un gobierno de derechas con Jorge Alessandri, que de este modo aspiraba a retornar a La Moneda, o bien, eligiera a Salvador Allende, a la sazón en su cuarta campaña, que encabezaba una coalición amplia de partidos de izquierda, la Unidad Popular.

Las propuestas de los candidatos, la conciencia de que se estaba frente a una disyuntiva particularmente urgente, los sucesos de otros países del mundo y el curso de la Guerra Fría, el cambio del patrón electoral y la radicalización en muchos sentidos de la vida política, hicieron de la elección de septiembre de 1970 una ocasión de balance y de apuesta por una propuesta que emergía como promesa de futuro mejor.

De hecho, el campesinado, los trabajadores industriales, de la minería y obreros en general, y los estudiantes, fueron preparando el clima para poder

exigir un cambio de fondo en la sociedad chilena y sus instituciones, y con ello se llegó a un 1970 cargado de esperanzas, de sueños y de proyectos de sociedad diferentes, que se consideraban mejores que los precedentes. La campaña electoral de 1970 tuvo entonces un carácter especial pues aparecía como un umbral de esperanza para quienes buscaban el cambio y un tenebroso umbral para quienes habían visto con disgusto la Reforma Agraria y aun antes las reformas electorales que hacían mas participativos los procesos electorales. Una vez más, el miedo y la esperanza aparecían como las grandes sensaciones en una instancia de decisiones.

La Democracia Cristiana desprestigiada y desgastada por un gobierno que no había logrado la «revolución en libertad» se inclinó por la esperanza, entregando un programa más bien progresista, que se emparentaba con el de la Unidad Popular; mientras que la derecha repitió, como varias veces lo había hecho en el siglo XX, la estrategia del miedo y lo que se llamó la *campaña del terror* anunciando al mismo tiempo el peligro comunista que amenazaba a Chile y la presencia de un candidato salvador de la patria encarnado en el ex presidente Jorge Alessandri.

Esta elección se presentaba, pues, como la gran oportunidad de conseguir el cambio o bien conservar y restaurar el sistema que, por varios decenios, había caracterizado a Chile y quienes organizaron las campañas electorales lo tenían muy presente. La música popular jugo un papel importante en esta elección, especialmente en la preparación electoral de la izquierda, que recogió la plataforma creada por el movimiento de la Nueva Canción Chilena como base de apoyo para Salvador Allende y su programa de «vía chilena al socialismo».

En la tres opciones se crearon himnos oficiales de la candidatura de los abanderados, que son representativos de sus percepciones de la vida del país. El tema de Tomic enfatizaba, luego de aires muy marciales, que no se daría «ni un paso atrás» añadiendo que «lo conquistado no se pierde» e indicaba que «con Tomic avanzaremos», invitando a cantar a distintos sectores de la sociedad chilena como pobladores, campesinos, mujeres, etc. La opción de los autores del himno es la de alternar las voces de coros de hombres y mujeres, sintiéndose con todo la presencia de un solista que lleva la conducción de las voces colectivas. En el caso de Alessandri, la situación es diferente. Sus partidarios optaron por presentar himnos con tonos menos marciales, en algunos casos con aires de jingle, en los que se hablaba de la vuelta a la presidencia de alguien que sabe, que se impone por su persona y tiene soluciones para todos los problemas nacionales. Quienes cantan son solistas que, con tonos líricos hacen el elogio del hombre de autoridad, salvador y restaurador del orden, exaltando la personalidad del candidato más que un programa o ideas. El himno de la campaña de Salvador Allende se sitúa en el ángulo opuesto. Aquí, en el *Venceremos*, el sujeto que canta y que protagoniza la canción es colectivo, es el pueblo y el candidato aparece como

un mandatario de este mismo. La participación de todos no se promete sino se actúa en la propia canción caracterizada por su tono entusiasta e integrador de los sujetos populares al proceso político en el que Allende aparece como el abanderado de una causa popular. El texto de la versión electoral se inicia señalando «candidato del pueblo de Chile aquí va la Unidad Popular» subrayándose que «Con la fuerza que surge del pueblo, una patria mejor hay que hacer, a golpear todos juntos y unidos, al poder, al poder, al poder». Se añade una consideración que resulta capital para entender el clima que entonces se vivía y que podemos en parte recuperar a través de la música popular, pues se indica «si la justa victoria de Allende la derecha quisiera ignorar todos el pueblo resuelto y valiente como un hombre se levantará» retomando el estribillo que insiste «Venceremos, venceremos con Allende en septiembre a vencer, venceremos, venceremos la Unidad Popular al poder». El lenguaje musical escogido por Sergio Ortega y Claudio Iturra es mucho más congruente con el programa que representan y logran un himno que hace recordar a las creaciones más tradicionales en este campo desde el *ça ira* de la Revolución Francesa en adelante.

El triunfo de Salvador Allende y la Unidad Popular, en algún modo sorpresivo, supuso el inicio de un proyecto social inédito en los tiempos de la Guerra Fría, pues el pueblo chileno había elegido un presidente socialista en elecciones libres y el Parlamento había ratificado su mayoría relativa, asumiendo Salvador Allende como Presidente de la República el 4 de noviembre de 1970. Para los partidarios de la Unidad Popular se iniciaba la etapa de construcción de una nueva sociedad a través de lo que se denominó «vía chilena al socialismo».

6. DE INMEDIATO SE ENFATIZÓ, DESDE la Presidencia, que se trataba de un gobierno de los trabajadores y se insistió en el protagonismo popular que el propio Allende subrayaba al denominarse a sí mismo como «compañero presidente». Se iniciaron de inmediato reformas significativas y simbólicas, como la nacionalización de la banca, y sobre todo la nacionalización del cobre, medida esta última que concitó la unanimidad en el Parlamento. Sería la última ocasión en que se conseguiría ese grado de acuerdo en democracia. Este acto de afirmación de independencia y de valoración de los propios medios y recursos, fue muy celebrado, y de ello dan cuenta infinidad de testimonios como sellos postales, notables afiches, manifestaciones multitudinarias y una serie de canciones y cuecas que celebran el que «ahora sí el cobre es nuestro», con una implícita crítica a la chilenización del período de Frei.

La izquierda había ganado el gobierno y las posibilidades de expresarse para este sector cambiaron sustancialmente en relación a los años sesenta. Ahora, desde los organismos gubernamentales, se podían hacer propuestas culturales y estéticas que representaban una visión de mundo popular que

durante largo tiempo había sido ignorada, olvidada o despreciada. La compra de la editorial Zig-Zag, que pasó a llamarse Quimantú, marca un hito en este proyecto de sociedad nueva. El presidente Allende había querido llamarla *Editora Nacional Camilo Henríquez*, en una evidente referencia a la historia de la Independencia y sus primeras letras liberadoras, en un tiempo en que se cantaba y se hablaba de *la segunda Independencia*, como la canción del uruguayo Rubén Lenna que popularizaran en Chile los Inti-Ilumani. Pero primó el espíritu americanista y el entusiasmo por las culturas originarias. Y así, la extraordinaria y breve aventura editorial que se inició en los inicios de 1971, se identificó significativamente con las lenguas del continente americano, y se dio paso a una versión también americana de la Ilustración, esta vez con una orientación popular y abierta. En efecto, *Quimantú* significa «el Sol del saber», que se esperaba llegase para todos los chilenos. Una serie de publicaciones con tirajes masivos y con propuestas atractivas y adecuadas a la realidad chilena marcaron uno de los aspectos más singulares del proyecto cultural de la Unidad Popular.

La comunicación de masas había cambiado decididamente a lo largo de los años sesenta con la irrupción de la televisión vinculada a las universidades católicas de Valparaíso y Santiago y a la Universidad de Chile. Desde los días del Mundial del 62, este medio fue modelando las costumbres y la visión del mundo de los chilenos, si bien todavía con programaciones de pocas horas de duración en horario vespertino. Como era natural, el fenómeno de la Reforma Universitaria afectó a las estaciones televisivas, que tomaron posiciones y se abrieron a debates que involucraban múltiples aspectos de la realidad nacional logrando ir más allá de la entretención o la información mínima. Este escenario se enriqueció cuando se creó en 1970 la Televisión Nacional de Chile, la estación estatal de televisión que debutó en los últimos meses del gobierno de Eduardo Frei. Desde esta emisora de televisión, la Unidad Popular difundiría, a lo largo de los casi tres años de gobierno de Allende, sus propuestas culturales y comunicaría al país la voz del gobierno popular a través de diversos medios, entre los que destacaron algunas producciones dramáticas de corte histórico.

Junto a la televisión, la radio y la prensa escrita gozaron de una buena salud en los años sesenta y los primeros setenta, con la existencia de numerosas alternativas de programación de ondas y de visiones e interpretaciones de la realidad nacional en la prensa escrita. En esta última, sin embargo, se haría visible tempranamente una radicalización política que no haría sino agudizarse en los años del gobierno de la Unidad Popular, contribuyendo a la creación de un clima de extrema violencia verbal que preludio la superlativa violencia del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. En el ámbito de la comunicación de masas, la existencia de compañías discográficas independientes, y durante algunos años de trasnacionales, permitió una buena oferta de música popular. Es importante destacar el significativo campo

de trabajo para los gráficos que diseñaron carátulas de discos que, con el tiempo, se volverían clásicas por su diseño y producción, por la capacidad de innovación y por los riesgos asumidos en esas propuestas. En esta línea, la Discoteca del Cantar Popular marcó una huella profunda que la represión posgolpe no pudo borrar.

También es importante destacar que, en el período de la Reforma Universitaria y el del gobierno de la Unidad Popular, las ciencias sociales vivieron un momento de crecimiento y esplendor, con una alta incidencia en los asuntos públicos, generando discurso y aportando instrumentos críticos a diversos niveles. Ejemplo de esto es la creación de centros de estudios, como el CEREN y sus Cuadernos de la Realidad Nacional. Desde la oposición al Gobierno de Allende, y aun antes de la elección, grupos de derechas también habían generado medios más analíticos interesados en la comprensión del momento que vivía el país, como sucede con la editorial Portada y sus publicaciones.

Sin embargo, lo que más interesa destacar aquí es la dimensión utópica que tenía el programa de la Unidad Popular. Una utopía popular centrada en la valoración de las expresiones creativas de los grupos no hegemónicos y sus visiones del mundo, que en los sesenta se habían expresado a través del canto de Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena, por medio del muralismo, a través de ciertas expresiones de teatro y danza, con la colaboración activa y determinante de numerosos artistas e intelectuales.

Ya en 1969, Víctor Jara había cantado *A Cuba*, diciendo «nuestra Sierra es la elección», con lo que subrayaba la voluntad de la izquierda chilena de luchar electoralmente por la construcción de un Chile diferente. Luis Advis y Julio Rojas sintetizarían este proyecto popular en un trabajo poético musical y político inédito: en el disco *Canto del Programa*, con la interpretación de Inti-Illimani, pasaban revista a varios aspectos de la vida del país, exponiendo la propuesta de Allende y su gobierno a través de diversas formas musicales como cuecas, sajurianas, tonadas y canciones. De hecho, en la *Canción del poder popular* se afirmaba «porque esta vez no trata de cambiar un presidente / será el pueblo que construya un Chile bien diferente», en una explícita referencia al protagonismo popular que se reafirmará continuamente a través de los medios de comunicación favorables a la Unidad Popular en el período 1970-1973, en el discurso del presidente Allende y también las manifestaciones artísticas desde la música a la gráfica.

Existe la convicción de que se debe construir un mundo nuevo, con lógicas sociales diferentes de las precedentes, en las que un hombre nuevo debía establecer la justicia y la felicidad. Se debe tener presente que hay un fuerte voluntarismo en estas propuestas y que no desaparece, por otra parte, la disposición y la conciencia de lucha, de modo que junto al discurso de construcción de un nuevo orden se insiste proporcionalmente —y en momentos desproporcionadamente— en la destrucción del orden burgués existente.

Algunas iniciativas son especialmente significativas de esta voluntad utópica que quiere levantar ese mundo bueno y justo que no existe a base de compromiso, perseverancia y voluntad. Entre estas los trabajos voluntarios tienen un papel destacado, invitándose a todos a integrarse a esta expresión libre y optimista para alcanzar lo que parece un sueño. Además de los afiches y avisos y muralismo con una estética potente y muy característica, es importante la promoción que desde el ámbito musical se hace de este proceso.

Destacan, entre las canciones de construcción del nuevo Chile, el tema de Sergio Ortega *La marcha de la producción*, cantado por Quilapayún; *Que lindo es ser voluntario* de Víctor Jara; *Póngale el hombro mijito*, *La hormiga vecina* y *En esta tierra que tanto quiero* de Isabel Parra; el *Canto al Trabajo Voluntario* de Osvaldo Gitano Rodríguez; el ya mencionado *Canto del Programa* interpretado por Inti-Illimani; *Las cuarenta medidas* de Richard Rojas; la *Cueca de la organización* de Angel Parra; y, con tono combativo y contingente, temas como *La producción* de los Amerindios, *Parando los tijerales* de Víctor Jara o *Ahora sí el cobre es chileno* de Payo Grondona.

Dentro de este esfuerzo por mostrar que la historia estaba de parte de los trabajadores —y que el presidente Allende reafirmará en el trágico momento de su muy conciente último discurso—, iniciativas como la producción del disco *La población*, creación de Víctor Jara y un equipo de artistas, son muy significativas. Se trata de contar la historia desde los pobladores, desde la perspectiva de los protagonistas de la toma de la población Herminda de la Victoria, incluyendo incluso fragmentos de grabaciones de testimonios de los pobladores que hicieron la ocupación de terrenos. Era una forma decirles a ellos, y con ellos a todos los sectores populares, que eran los protagonistas de la historia y del futuro. Un futuro a conquistar. Y no fácil de conquistar.

El presidente Allende lo había planteado con claridad en mayo de 1973. «Estamos en la hora dura, pero que abre el camino a una nueva alborada y yo tengo fe en ustedes, tengo fe en el pueblo, tengo fe en Chile. Y gastare mis últimas energías para impedir el avance del fascismo, para evitar la guerra civil, para hacer que Chile solucione sus problemas con conciencia revolucionaria y con voluntad de chilenos. ¡Adelante camaradas, venceremos!» había dicho a la multitud que gritaba «luchar, crear, poder popular» y «UP tira pa' arriba».

Hay una lectura de la historia presente en este discurso y una confianza que se revelaría pocos meses después, desmedida ante las balas y los cañones. Era el voluntarismo y la convicción lo que hizo perder sentido de la realidad a quienes protagonizaron el proyecto de la Unidad Popular. Sergio Ortega compondría, entonces, su famoso tema *El pueblo unido jamás será vencido*, en una dramática afirmación de confianza en las propias fuerzas cuando en muchos ya prendían las dudas sobre la viabilidad del gobierno frente a la amenaza de Golpe.

El proyecto de la Unidad Popular se había venido construyendo desde los años sesenta y cuando llega al poder se reafirma con ánimo festivo, pero al mismo tiempo vigilante, y eso se puede apreciar en los testimonios que el arte nos ha dejado. Si los casi tres años de gobierno de Allende serán años de conflicto y lucha, son también años de celebración de la voluntad de construir y de confianza en el futuro. Para terminar, vale la pena destacar la atención que entonces se puso a la infancia, a los niños y niñas de Chile. Como muestran infinidad de registros y datos estadísticos, fotografías, murales, canciones y afiches, los niños estaban llamados a ser los únicos privilegiados en un mundo que se soñaba mejor y que se buscaba comenzar a construir desde ellos, «el futuro de Chile» como entonces se les designaba.

Terminamos este recorrido contrastando el crítico discurso sobre Chile levantado por Violeta Parra y terminando con el voluntarismo de quienes creyeron en un futuro construido por los niños y dejaron mucho por ello.

La relación entre arte y cultura: acontecimiento y comunicación

The relation between art and culture:
event and communication

CECILIA BRALIC ESCRÍBAR
Pontificia Universidad Católica de Chile

99

resumen

La apertura del Magíster en Artes en la PUC es reflejo de la autonomía lograda por las artes en el siglo XX, fenómeno común a todos los subsistemas sociales que la teoría sociológica remite al proceso de diferenciación funcional que ha dado lugar a la sociedad de la información. Como correlato de este despertar del arte a su autorreferencia surge la exigencia complementaria de pensar cuál sería la heterorreferencia propia del arte, que hace posible su comunicabilidad desde el punto de vista hermenéutico, que garantice para los observadores la posibilidad de ganar ante la obra un saber de sí y no sólo un saber del arte. Se trata, a la vez que de la gran conquista, del gran desafío cultural de las artes contemporáneas.

PALABRAS CLAVE: artes, autorreferencia, comunicabilidad, acontecimiento, cultura.

abstract

The opening of Master in Arts at the Pontificia Universidad Católica (PUC) reflexes the autonomy obtained by the arts in the XX Century, a common phenomenon to all the social subsystems in which the sociological theory refers to the process of functional differentiation that has given place to the society of the information. As correlative of this waking up of the art to its self-reference arises the complementary exigency of thinking which would be the own hetero-reference of the art, that makes possible its communicability from the hermeneutic point of view, that guarantee to the observers the possibility to obtain a knowledge of a piece of art itself and not only a knowledge of the art. It's about, at the same time of a great conquest, to the great cultural challenge of the contemporary arts.

KEYWORDS: arts, self-reference, communicability, event, culture.

*El arte expresa siempre demodo inmediato, brutal,
sumido en la materia caliente de la tierra, lo que el
habla hila a travésde «ese diálogo que los hombres somos»*

HÖLDERLIN

EL TELÓN DE FONDO DE ESTA REFLEXIÓN —y según entendemos, el de esta revista— es la posible apertura de los estudios de posgrado en artes en esta Universidad. Este hecho ocurre, a su vez, en el contexto de la reciente creación de una Facultad de Artes, autónoma tanto respecto de las disciplinas más *aplicadas* —arquitectura y diseño—, como respecto de las más *reflexivas*, filosofía y estética. Ahora bien, ¿constituyen ambos acontecimientos una simple coincidencia?

A nuestro parecer, la apertura de un Magíster en Artes viene más bien a reforzar lo que ya se comenzaba a poner de manifiesto con la constitución de una Facultad de Artes independiente de otras disciplinas, y que, por lo demás, es un fenómeno que se viene anunciando, en el plano filosófico y sociológico, a lo largo de todo el siglo XX: las artes, han conquistado su *autonomía*, su «mayoría de edad», diría Kant. Las artes proceden a *ensimismarse*, a *dar razón* de sus observaciones de la realidad *desde sí mismas*: a partir de aquí aparecen como portadoras de un punto de vista irreductible y singular para la observación de la realidad (Gadamer, 2002b: 181-198).

La revolución de las vanguardias durante el siglo XX ha dejado a las nuevas generaciones el legado de una certeza definitiva: si alguna *verdad* acontece en el arte, ésta ya no remitiría ni a la religión ni a la política ni a la ética, ni tampoco a la subjetividad del emocionar humano, supuesto que terminó por entrapar el arte moderno en el ámbito de la estética filosófica (con la ayuda del Romanticismo, dicho sea de paso).

Desde un punto de vista sociológico es importante precisar, sin embargo, que en esta suerte de *revolución* de las artes contemporáneas, no estamos ante un fenómeno social *aislado*, exclusivo de las artes, sino que se trata, en rigor, de un fenómeno *general* que involucra de manera creciente a todos los subsistemas sociales y que la teoría sociológica remite a la transformación comunicativo-tecnológica de la sociedad y al complejo proceso de *diferenciación funcional*¹ que ha dado lugar al surgimiento de la llamada *sociedad de la información* (Morandé, 2003: 247-260).

I

La cuestión que aquí queremos indicar es que, sea como sea la forma en que procedamos a definir esta verdad propia de las artes (Heidegger, 1979: 13-

¹ Hemos tomado la tesis de la *diferenciación funcional de la sociedad moderna* en el sentido propuesto por N. Luhmann (cf. Luhmann y de Giorgi, 1998).

67; Gadamer, 2002a: 95-108) —esto es, aquello que las artes comunican—, hoy resulta evidente que ésta se operacionaliza —se crea, se construye— desde y en el lado del arte, y lo hace de tal manera que ningún otro ámbito social la puede comunicar en su lugar, ni del modo en que el arte lo hace. El arte posee un *lado propio* para la observación de la realidad en virtud de sus propias *distinciones* artísticas. Dicho en otras palabras, el *mundo* que las obras de arte crean —el horizonte de sentido que ellas abren—, constituye una duplicación simbólica de la realidad, la cual posee códigos específicamente artísticos —relacionados al medio o material, a la forma y al tema— para delimitarlo que será considerado como bello o no bello o, simplemente, lo que será valorado e indicado como arte y lo que no (Luhmann, 1999: 7-65).

Situándonos en este punto, sin embargo, surge algo problemático, cuando comprendemos que este *lado* del arte no es ni coincide con el lado del *artista*, sino con el de su *obra*: *el artista es a su obra, el otro lado, lo mismo que cualquier observador*. Lo que ocurre es que toda distinción tiene dos lados y el que distingue sólo puede estar en uno de ellos (Brown, 1973). Esto significa que *la verdad producida, indicada en el lado del arte, acontece como tal en otro lado*, en alguien que se reconoce alcanzado, interpelado por ella: el arte o lo artístico acontece como tal en quien lo *comprende* y no en quien lo *emite*, no en el artista sino en el *observador* del arte, quien, más que un mero receptor, constituye un *intérprete*, pues cumple un *papel no sólo activo como observador, sino propiamente hermenéutico*, ante la obra. El observador vendría siendo, en este sentido, *el otro lado*, el lado *latente* del arte, su *lado no indicado*.

Nos estamos refiriendo aquí al problema de la *comunicabilidad* de las artes, el cual merece, a nuestro parecer, un análisis detenido, especialmente allí donde la creciente especialización viene a ocurrir —*como es el caso entre nosotros, latinoamericanos*— en el contexto de una sociedad cuya cultura habría pasado, casi sin mediaciones, de la oralidad a la comunicación de masas, con un nivel de escritura incipiente (Morandé, 1987a: 44-48).

El punto es que si la verdad de la obra de arte acontece, toma *forma*, en el observador que la percibe e interpreta, ¿no debemos acaso presuponer entonces un horizonte de sentido común, una suerte de mediación simbólica entre la obra y sus observadores? Es decir, ¿basta la obra por sí misma para mediar entre el artista y el espectador? ¿O es necesario que la obra se encuentre ya situada en una suerte de *espacio comunicativo* previo, más amplio, como condición de posibilidad para cualquier comunicación artísticamente especificada?

Estas son algunas preguntas que parecen interrogar esta interesante iniciativa de dar curso a los estudios de posgrado en artes en esta Universidad, en la medida que la ponen de frente al problema que aquí intentamos perfilar, el de *la relación entre arte y cultura* o, dicho de otro modo, el de la relación entre un arte que se autocomprende cada vez como más especializado y autorreferente y un entorno de observadores que, desde un sentido

no especializado —desde el *sentido común*— le reclaman al arte *comunicabilidad*, es decir, *exigen el acceso a unacontercer artístico* que, de no tener realidad, amenaza, por un lado, con volverse *un arte sólo para iniciados*, crecientemente excluyente; y por otro, con profundizar el abismo creciente que se tiende a producir actualmente en nuestra sociedad entre el *saber y la sabiduría* (Morandé, 2003: 254-60), entre el lenguaje formal, cada vez más especializado y complejo con el que operamos en el plano de la funcionalidad de los sistemas sociales —la *información*— y el lenguaje con que nos comunicamos en el plano de la vida cotidiana, más cercano al lenguaje de los *símbolos*.

No debe entenderse aquí que se traten estos de dos ámbitos contrapuestos. Al contrario, y como lo señala Paul Ricoeur:

En una época en la que nuestro lenguaje se hace más preciso, más unívoco, en una palabra, más técnico [...] en este preciso momento del discurso, queremos recargar nuestro lenguaje, deseamos volver a partir de lo pleno del lenguaje [...]. Así, una misma época desarrolla la posibilidad de vaciar el lenguaje y de llenarlo nuevamente. Lo que nos anima, entonces, no es la nostalgia por las Atlántidas hundidas, sino la esperanza de una recreación del lenguaje (2003: 261-88).

De esta forma, sin necesidad de entrar en los incesantes debates teóricos en nuestro medio, respecto del *mayor o menor* grado de funcionalización de nuestras sociedades latinoamericanas, y de la chilena en particular, nuestra preocupación aquí se orienta en el sentido de pensar hasta qué punto podemos seguir postergando o ignorando la cuestión de la *comunicabilidad* del arte, como si se tratara de un problema que se encuentra, en rigor, *del otro lado* del arte, sin que, por ende, le corresponda al arte hacerse cargo de él.

Ya hemos sugerido que el artista —y su obra!— se encuentra comprometido en este problema. Casi como un correlato del aumento de complejidad del arte contemporáneo se observa esta creciente incompreensión por parte del público, que lo margina respecto de la verdad del arte, pero que, al mismo tiempo, deja al artista cada vez más *desvalido* ante el enigma de su propia obra, sin poder dimensionar su valor *real*. Sabemos que una afirmación así, es provocativa. Pero esas son, pensamos, las únicas afirmaciones, que, en tiempos como éstos, logran hacernos pensar (Heidegger, 1994: 15-30).

Así, la pregunta que surge aquí es ¿cuál es, finalmente, el lado de la *comunicación* como *acontecimiento*? *Porque éste es el ámbito esencial, originario de la cultura.*

II

El *otro lado* del arte no debe ser pensado, dijimos, como un espacio meramente receptor, pasivo, sino *hermenéutico*. Ello nos advierte, antes que nada,

que el problema al que estamos apuntando no se resuelve a partir de *estrategias comunicativas* orientadas, por decirlo así, a *encantar* al observador, del mismo modo que lo hacía el Flautista de Hamelin con sus ratas, conduciéndolas, de paso, a su aniquilación. Esto es, más bien, lo que uno podría esperar más bien del llamado *arte de masas*, es decir, de la diferenciación contemporánea del arte, pero en el sentido de la mera entretención social, no de la autorreferencia del arte.

Lo que debemos entender aquí es que este *otro lado del arte* también tiene su *mismidad*, su forma específica y autorreferida de observar y de indicar sus propias distinciones. Sin embargo, su especificidad opera en un sentido inverso y contra adaptativo respecto a la activada por el sistema funcional del arte: consiste en *transformar el saber* —artísticamente especificado en la obra— *en sabiduría*, configurada en la memoria colectiva de los pueblos y naciones del mundo (Morandé, 2003: 254). *Éste es el lado de la cultura y su operación hermenéutica está subordinada a la dramaticidad de la existencia del observador* del arte,² cualquiera sea su función social (un artista, un ingeniero, un obrero, una dueña de casa, un niño o un carabinero).

Es sólo en este sentido que podemos hablar de la cultura, como del otro lado del sistema social del arte, como su entorno, como aquella heterorreferencia que hace posible su propia diferenciación funcional como sistema. La cultura es ese otro lado en donde el hecho comunicativo artísticamente especificado, deviene —en y para el observador—, en un acontecimiento total³ que lo despierta a la interpretación del sentido de su propio estar-en-el-mundo, a la experiencia de un sentido de realidad para su propia existencia personal, al descubrimiento de un saber de sí mismo y no sólo un saber del arte. En este punto hacemos referencia explícita e intencionada a diversos aportes en este sentido, tanto de la sociología de la religión, como de la sociología de la cultura y de la sociología del arte (Mauss, 1971; Morandé, 1987b; Duvignaud, 1982).

Por esto es que en *el lado* de la cultura se encuentran tanto el observador del arte como el artista, y éste no sólo en cuanto observador de su propia obra, sino también en cuanto creador de ella. Puesto que es *la relación con la obra*, sea como creador o como observador, *la que es esencialmente hermenéutica* y la que nos pone, por ende, del lado de la cultura.

Queda así al descubierto que el artista, lo mismo cuando crea que cuan-

² Uso el concepto de «dramaticidad» en el sentido desarrollado por Morandé (1994: 99-105).

³ En analogía con el uso que Morandé hace del concepto de M. Mauss del «fenómeno social total» para referirse al núcleo sacrificial de la cultura (cf. Morandé, 1987b: 89-99), uso el concepto de «acontecimiento total» para referirme al *núcleo hermenéutico de la comprensión*, en el cual se verifican *los límites* del lenguaje (cf. Gadamer, 1977: 331-458).

do observa su obra, *está siempre*, en rigor, *del lado de la cultura*, aún en aquellos momentos en que sus operaciones en el sistema del arte lo llevan a moverse dentro de las especificaciones propias del operar funcional del arte. El lado de la cultura es ese *espacio comunicativo* al que decíamos que debía hacer referencia la obra y la propia *paideia* artística, como condición de posibilidad para encaminar, anticipar y preparar cualquier comunicación artísticamente especificada, toda vez que nos interese hacernos cargo, efectivamente, de *pensar* la cuestión de su *comunicabilidad*.

Ninguna persona puede, en rigor, estar *fuera* de la cultura, puesto que es el hecho de existir como persona lo que decide su estar en ella: nacemos al mismo tiempo que a la existencia, a la cultura. Aunque es evidente que todo creador, en su esfuerzo por interpretar la realidad en una clave especificada artísticamente, puede hacerlo más o menos interesado en las preguntas que dicen relación con la dramaticidad de la existencia humana.

En este sentido, debemos pensar si acaso la pregunta por la relación entre arte y cultura se agota o queda suficientemente acotada cuando decimos que debemos presuponer un *espacio comunicativo compartido* entre la obra y el observador. Más allá de que debamos presuponerlo para hacer más probable el hecho comunicativo, debemos hacerlo entendiendo que en este espacio no nos encontramos con una suerte de *depósito* de contenidos tradicionales comunes, valores, creencias, costumbres, mitos y ritos: la cultura nunca es un depósito, sino siempre un *acontecimiento* comunicativo (Ricoeur, 1990: 251-263).

Si no especificamos esto, podría entenderse que estamos reclamando para el arte una suerte de regresión a un enfoque *tradicionalista*. Nadie puede esperar hoy que el arte sea otra cosa que lo que es: arte. Y ocurre que eso que es, se ha ido complejizando, permitiendo entonces que surja, además de un arte vinculado a la religiosidad, o a la vida cotidiana como arte popular, o a la industria cultural, uno cada vez más complejo y especializado, tanto que pocos alcanzan a comprenderlo. Pero aún así, el arte sigue siéndolo y en la diversidad de sus especificaciones: tanto allí donde todavía no logra separarse del baile o del rito religioso, como allá donde los pueblos celebran sus fiestas urbanas, sus domingos televisivos o sus teleseries, como también allí donde se presenta una *performance* o una instalación, etc. Lo mismo si observamos esto desde el punto de vista de un observador tosco e inculto, extasiado ante su Virgen de Guadalupe, que si se trata de uno experto con muchos estudios de posgrado, iniciado en el lenguaje del arte contemporáneo: ambos pueden llegar, o no, a *hallarse* en la obra, en un sentido, evidentemente *hermenéutico* y no, apenas, subjetivo, vivencial.

De modo que no estamos proponiendo que, en razón a que la cultura de nuestros pueblos no está suficientemente *cultivada* en un sentido ilustrado —en el sentido de una cultura escrita—, los artistas deban renunciar a la complejidad de su *paideia* y ser «más simples». Estamos proponiendo, más

bien, que el *espacio comunicativo compartido*, que arraiga originariamente al arte en la cultura, como en *su otro lado* —en uno que no es funcional sino *realista*, ligado a nuestra experiencia tradicional de estar en el mundo—, tiene que ver con esa experiencia básica que tenemos los seres humanos de nuestra propia humanidad, común a todos los seres humanos, sean artistas o no, cultos o incultos.

La apertura del arte contemporáneo al estudio sistemático de este espacio comunicativo compartido con su entorno de observadores, es lo único que puede contribuir —aunque nunca garantizar— a la comunicabilidad de la obra en el sentido hermenéutico planteado. La tarea comunicativa del arte no es apenas comunicar una verdad especificada artísticamente sino permitirle al público, ampliar creativamente su saber de sí, no sólo desde un punto de vista individual, sino también y especialmente como personas que pertenecen a una historia y a un destino común (Gadamer, 1977).

Para ello parece importante considerar no sólo el aporte de la teoría de los sistemas sociales de Luhmann a la comprensión de la diferenciación funcional del arte moderno y el de la teoría hermenéutica a la comprensión de la comunicabilidad del arte, sino además y especialmente, hay que considerar el aporte de la *sociología de la cultura*,⁴ que es el punto de vista que permite comprender esta necesaria referencia del arte a ese *otro lado* —dramático y no funcional—, donde el observador requiere, con especial urgencia en nuestra sociedad de la información, de una verdad que, en lugar de encantarlo o de perderlo en infinitos recovecos formales, *lo devuelva sobre sí mismo*, lo abra a *un sentido de realidad*. Aunque resulte paradójico, y para algunos incluso escandaloso, el arte, al hacerse cargo de su comunicabilidad como algo propio, se vuelve una suerte de guardián, de custodio de la realidad (Heidegger, 1993). Entonces, queda al descubierto el *arte* del arte, que es, por sobre todo, su capacidad de devolver a la realidad a su carácter enigmático, misterioso, cifrado. Es en razón de su propio *arte*, que el arte tiene la capacidad *parvorosa* de convertir al hombre a la realidad.⁵

Esto es lo que hace urgente el reclamo de la población al arte lo mismo que del artista a su propia *paideia*: *necesitamos formar no sólo artistas sino hombres capaces de salir al encuentro no apenas de observadores, sino de otros hombres.*

III

En resumen, el despertar del arte en su autorreferencia durante el siglo XX ha traído consigo la exigencia complementaria de hacernos cargo de pensar

⁴ Ha sido mérito de Morandé el insistir una y otra vez en destacar que la cultura nos pone ante un fenómeno de representación, antes que a uno especulativo (cf. Morandé, 1989).

⁵ Así lo sugiere el estudio de Heidegger de Antígona (Heidegger, 1966: 183-200).

cuál sería la *heterorreferencia* propia del arte, que hace posible su comunicabilidad.

Dicho en otros términos, en este proceso de diferenciación de las artes como un sistema social funcional —aquí apenas esbozado—, si bien las artes *se han ganado el derecho* de participar en la tarea universitaria, reclamando para ello, legítimamente, un espacio propio donde proyectar hasta el infinito el laberinto de sus propias distinciones y formas, también *se han cargado con el deber* de contribuir, desde su singular punto de observación, a un conocimiento de la realidad que tenga en consideración la totalidad de los factores en juego, esto es, de proceder, en rigor, a *prestar sus servicios especializados a la función universitaria*.

Y esto porque, precisamente *cuando se ha ganado un lado* desde donde observar la realidad, de ahí en adelante *nada* puede quedar fuera del campo de observación propio: ahora, *todo* viene a poder ser observado *artísticamente*. Y éste es, entonces, a la vez que el gran descubrimiento y la gran conquista, el gran *desafío cultural* de un arte contemporáneo. Lo que de otro modo significa, como ya hemos sugerido, que *el campo de responsabilidad artística* se amplía irremediablemente a la pregunta compartida —interdisciplinaria— por la realidad, concebida en la complejidad de todas sus dimensiones.

A este respecto, la teoría hermenéutica explica que estamos ante una de las grandes novedades que trae consigo esta ganancia de un punto de observación particular de la realidad: cuando en la sociedad de la información —que Luhmann describe como acéntrica o policéntrica— caen en descrédito las grandes ideologías y ningún actor social puede ya atribuirse *la* perspectiva para el conocimiento de la realidad, o *la unidad* de ésta, ocurre que todos y cada uno de ellos ganan la posibilidad inversa: la de interpretar *la* realidad *toda*, desde la perspectiva única de supropia singularidad (Gadamer, 2000).

A modo de una síntesis, podemos decir entonces que:

Del lado de la Universidad, esta reflexión hace impensable concebir a futuro la tarea del conocimiento, sin la contribución específica de las artes. Por eso decimos que la posible inauguración de los estudios de posgrado en artes parece un signo donde se hace visible esta nueva conciencia de la función social autónoma de las artes.

Del lado de las artes, este hecho pone de manifiesto que la realización de la autonomía conquistada, tiene por condición la activa participación de las artes en el diálogo interdisciplinario en que acontece la vida universitaria, condición que si bien le pone límites a su autonomía —lo mismo que se lo pone el observador de sus obras, el público— le garantiza una suerte de *sentido de realidad* o de sentido común con el cual juzgar el sentido de sus propias operaciones: le permite posicionar el propio quehacer artístico, de cara a los inéditos, complejos e impostergables problemas con que nuestra sociedad funcional interroga y reclama al ámbito del trabajo universitario.

Referencias

- DUVIGNAUD, Jean. (1982). *El sacrificio inútil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GADAMER, Hans-George. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- . (2000). «Los problemas epistemológicos de las ciencias humanas». En *El problema de la conciencia histórica* (pp. 41-53). Madrid: Tecnos.
- . (2002a). *La verdad de la obra de arte en Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder.
- . (2002b). *Transformaciones en el concepto del arte*. Madrid: Trotta.
- HEIDEGGER, Martin. (1966). *Introducción a la Metafísica*. Buenos Aires: Nova.
- . (1979). *El origen de la obra de arte*. Buenos Aires: Losada.
- . (1993). «La pregunta por la técnica». En *Ciencia y técnica*. Santiago: Universitaria.
- . (1994). *Serenidad*. Barcelona: del Serbal.
- LUHMANN, Niklas. (1999). «El arte como mundo». En *Teoría de los sistemas sociales II*. México: Universidad Iberoamericana.
- LUHMANN, Niklas y Raffaele DE GIORGI. (1998). *Teoría de la sociedad*. México: Triana Editores y Universidad Iberoamericana.
- MAUSS, Marcel. (1971). *Ensayo sobre el don en sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- MORANDÉ, Pedro. (1987a). *Cultura y modernización*. Santiago: Encuentro.
- . (1987b). «La cultura como experiencia o como ideología». *Revista Universitaria*, 22.
- . (1989). «Teatro y cultura latinoamericana». *Apuntes*, 98.
- . (1994). *Persona, matrimonio y familia*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- . (2003). *Conocimiento, información y sabiduría*. *Revista Humanitas*, 30.
- RICOEUR, Paul. (1990). «Civilización universal y culturas nacionales». En *Historia y verdad*. Madrid: Encuentro.
- . (2003). «Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica I». En *El conflicto de las interpretaciones. Ensayo de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BROWN, George Spencer. (1973). *Laws of form*. Toronto y Nueva York: Bantam Books.

Las *Escenas norteamericanas* de José Martí: una disección desde la periferia sobre «un pueblo de astros»

The *Escenas norteamericanas* of Jose Martí: an analysis
from the periphery of «the stars town»

ALICIA PINO RODRÍGUEZ
Instituto de Filosofía, Cuba

109

resumen

El presente trabajo aborda el problema del estudio de las consecuencias que para nuestros pueblos resultaron de la transformación sociocultural de los centros de poder en los finales del siglo XIX e inicios del XX. Abordamos aquí el análisis crítico que realizara José Martí. Su crítica a las transformaciones socioculturales de la sociedad norteamericana adelanta las apreciaciones, que con posterioridad se hicieran por los teóricos europeos y norteamericanos y adquieren, por eso, significación metodológica, y lógica/teórica para el quehacer intelectual contemporáneo. Su estudio señala la necesidad de volver a nuestras raíces para entender los fenómenos actuales de nuestra vida y sus consecuencias.

PALABRAS CLAVE: *cultura, consumo, masas.*

abstract

The present work approaches the problem of the study of the consequences that for our people (villages) ensued from the socio-cultural transformation of the political centers by the end of the XIX Century and beginnings of the XX. Here, we tackle the critical analysis that José Martí. His critique to the socio-cultural transformations of the North American society reveals the appraisals, which later were done by Europeans and North Americans Theorists and that acquire, because of it, methodological and logical/theoretical meaning for the intellectual contemporary occupation. His study indicates the need to return to our roots to understand the current phenomena of our life and his consequences.

KEYWORDS: *culture, consumption, mass.*

Es un pueblo de astros; y así las orquestas, los bailes, el vocerío, el ruido de olas, el ruido de hombres, el coro risas, los halagos del aire, los altos pregones, los trenes veloces, los carruajes ligeros, hasta que llegadas ya las horas de la vuelta, como monstruo que vaciase toda su entraña en las fauces hambrientas de otro monstruo, aquella muchedumbre colosal, estrujada y compacta se agolpa a las entradas de los trenes que repletos de ella, gimen, como cansados de sus pesos, en su carrera por la soledad que van salvando, y ceden su revuelta carga a los vapores gigantescos, animados por arpas y violines que llevan a los muelles riegan a los cansados paseantes, en aquellos mil carros y mil vías que atraviesan, como venas de hierro, la dormida Nueva York.

JOSÉ MARTÍ, *Escenas norteamericanas*¹

Un cubano que prepara un proceso de subversión anticolonial, llega a Nueva York. Sus impresiones quedan recogidas en crónicas y las crónicas se convertirán en uno de los testimonios más importantes del cambio de siglo en la sociedad norteamericana.

Cambio de siglo, «nueva época», transformación estructural del capital, revolución industrial, orígenes de la sociedad del consumo de masas: apertura al «siglo de la ciencia y la prosperidad».

Su despliegue será metamorfoseado más adelante, con «sospecha por Freud, como «el malestar de la cultura». Poe, sintiendo sus síntomas, «fumará amapolas», y acusará, con el corazón, en medio del ir y venir de las muchedumbres, el tiempo «del azar» y la existencia sin objeto.

Baudelaire afirmará:

Los Estados Unidos son un país gigantesco e infantil, envidioso, naturalmente, del viejo continente. Orgullosos de su desarrollo material, anormal y casi monstruoso, ese recién llegado a la Historia tiene una fe ingenua en la omnipotencia de la industria; está convencido, como algunos desdichados entre nosotros, de que acabará por tragarse al Diablo. ¡Tienen allá

¹ Todas las referencias de Martí pertenecen a esta edición: José Martí, *Obras Completas*, Editorial Ciencias Sociales, 1986, La Habana. Las *Escenas norteamericanas* abarcan los tomos desde el 9 hasta el 12, pero téngase en cuenta que el estudio de este aspecto —la crítica martiana al origen de la cultura del consumo— sólo es posible de dilucidar en el conjunto de su obra, donde se ofrecen, desde el discurso literario o político, desde el epistolario, o reflexión sobre el arte y las peculiaridades del desarrollo de nuestros pueblos, que denominó: Nuestra América. Debe asimismo tenerse en cuenta, que el pensamiento martiano se destaca por sucesivas fases de radicalización, tanto desde el punto de vista teórico y lógico-filosófico, como estético-artístico, como, y sobre todo, en el aspecto político, lo que hace imprescindible seguir sus conceptualizaciones en estas etapas. Coinciden los estudiosos en señalar la fase de su estancia en Estados Unidos, como aquella de expresión más madura y radical, esta autora suscribe tal criterio.

un valor tan grande el tiempo y el dinero! La actividad material, exagerada hasta adquirir las proporciones de una manía nacional, deja en los espíritus muy poco sitio para las cosas no terrenas.²

Veblen advertirá sobre las diferencias sociales que acusan a las clases «ostentosas» de prefigurar la vida, objetiva pero sobre todo, subjetivamente, de las clases trabajadoras. «Las personas sufren un grado considerable de privaciones de las comodidades o de las cosas necesarias para la vida, con objeto de poderse permitir lo que se consideran como una cantidad decorosa de consumo derrochador» (1899).

Mark Twain hará cabalgar a su yanqui, en una enloquecedora carrera espacio-temporal, en un universo transformado en nombre del «progreso», que hacía reír, decía Martí, pero sólo después de haber llorado.

Es la sociedad del incipiente consumo ostentorio (Veblen) la que Martí analiza desde su postura radical, revolucionaria y tercermundista. Desde *Nuestra América*, el debate por «el ser latinoamericano»: paradojas del destino continental de la mano de Ariel o Calibán.

Darío dirá:

No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, son los bárbaros... Y los he visto a esos yanquis, en sus abrumadoras ciudades de hierro y piedra... Parecíame sentir la opresión de una montaña, sentía respirar en un país de cíclopes, comedor de carne cruda, herreros bestiales, habitantes de casas de mastodontes. Colorados, pesados, groseros, van por sus calles empujándose y rozándose animadamente, a la caza del *dollar*. El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y a la fábrica. Comen, comen, calculan, beben whisky y hacen millones.³

Mientras Sarmiento apologetiza la polémica, entre civilizados y bárbaros, Martí busca vías, porque el gigante de siete leguas (Martí, Tomo 9: 35) se extenderá, con su fuerza más, por los pueblos de América y la polémica resulta entre los hombres naturales y la cultura inútil. Sus soluciones son para los pobres, marginados, excluidos. Andaremos con el indio o no andaremos.

Masas, muchedumbres, público, modas, prensa: visibilidad, espectacularidad, desvalorización. Signos de la sociedad norteamericana en el origen de la sociedad de masas. Conversión de la cultura en galopante acercamiento a la producción y sus resultados simbolizados. Nuevas formas de consumo, nuevas formas de alineación en el ocio y el placer.

² Obtenido desde <www.lamaquinadeltiempo.com/Poe/poebaudel.htm>

³ En su obra *El triunfo de Calibán* (1898).

El problema

¡Entre el instante como enajenación que cuaja en la sensibilidad del fin de siglo y la moda como dictamen de pertenencia a la esencia de la sociedad no articulada (el individuo y la masa serán sus dos polos, sustantivados, abstractos, sin mediaciones concretas), Martí despliega una sensibilidad que mira más allá de las semillas del tiempo. Es capaz de entrever en el acontecimiento la mutación que traerá nuevo cierre, nueva institución: la de un mundo industrial que desarrolla y a la vez pone barreras.

JOSÉ MARINAS (2002).

Si un tema ha ocupado la reflexión teórica de las últimas décadas, es sin duda el proceso complejo y contradictorio de transformación de la cultura. Lo cultural es arena de polémica, las más de las veces encubierta, a partir de que este proceso de transformación lacera al menos dos de las más sagradas reliquias de la modernidad: la cultura puede ser un hecho de carácter masivo, no es un campo de élite, o élites,⁴ y segundo, los resultados culturales no sólo pueden venderse, en el más auténtico sentido económico-mercantil, sino que de hecho, representan cifras en el PBI de los grandes centros de poder, especialmente Estados Unidos.⁵

¿Cómo en un siglo se transformó la cultura en la que es reconocida como colisión de ella y la economía (Brea, 2004)? ¿Qué esperar de tal proceso?

Del consumo ostentatorio (Veblen), a las industrias culturales (Adorno), pasando por el fetichismo y la fantasmagoría (Marx-Benjamin) que no es sólo de la mercancía sino del proceso íntegro al que conduce una forma específica y determinada de la obtención de las mercancías.

En este proceso, las relaciones múltiples sociales adquieren ellas mismas carácter cultural para ofrecerse en cualesquiera sea su dimensión como espectaculistas (Debord), escenarios del actuar que es el vivir, al determinarse desde el deseo de los símbolos y signos del mercado, conductas, hábitos, estatus, modos de ser y hacer para pertenecer, porque la paradoja es tal que: o perteneces o no existes. En esta transformación, existir es una suerte de vitrina donde estás si te perciben. La era de lo visual, la necesidad de la visibilidad.

La simbiosis es relación, relación generalizada en un proceso donde, al parecer, el demiurgo es el consumo. La cultura del consumo, tal y como la interpretamos ahora, aparece asociada a los cambios estructurales, contextualizados históricamente, en los Estados Unidos de finales del siglo

⁴ La sospecha aquí prefigurada ante el malestar de la pérdida del elitismo se configura, entre otros, en *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset.

⁵ Entre Estados Unidos, Japón y la Unión Europea se condensan el 87,3% de las ganancias provenientes del sector cultural (según IDC, Information Society Index (ISI); obtenido desde <<http://www.idc.com:8080/Data/Global/ISI/ISIMain.htm>>)

XIX; el hecho de que el consumo se torne cultural es su esencia. La significación del proceso en su madurez es la que conocemos hoy.

La cultura del consumo que puede ser interpretada como: el diseño cultural del mercado donde a los mecanismos de mercado tradicionales se adicionan aquellos que se construyen desde la subjetividad humana. En la actualidad, las industrias, como el mercado y la mercancía, se tornan culturales. Se distinguen como base de tal proceso la simbiosis, o colisión, entre lo económico y lo cultural. Este proceso está determinado en sus orígenes por tres factores específicos.

Primero: La transformación de la industria en relación con el proceso económico integral, que significó en su origen, al menos perceptible, un proceso de velocidad en la adquisición de lo nuevo sin precedentes antes de este origen. La celeridad, la velocidad, la instantaneidad, fueron adueñándose de la industria y transformando todo el proceso de obtención, venta, exhibición y consumo de los objetos e imágenes que llamamos mercancías.

Segundo: En este proceso se necesitaba a su vez, transformar las relaciones con los consumidores; así las masas son llamadas a determinar nuevos espacios de interacciones generales con la sociedad. Tan complejo es el proceso que su esencia queda enmascarada en los procesos de educación masiva, bienestar, democracia y políticas tendientes a facilitarlos.

Tercero: Es necesario a tales procesos la modificación de los hombres y las mujeres, ya no se trata sólo de obtener determinadas escalas o estatus sociales, se trata de parecerlo o simplemente de desearlo.

De tal forma, la visibilidad de las masas, la novedad y la espectacularidad, dan inicio a este proceso que encontramos desplegado hoy.

Si es cierto que tales fenómenos eran percibidos ya en los finales del XIX (Durkheim, Spencer, Tarde, Le Bon, Walas), pero sobre todo en las primeras décadas del siglo XX (Simmel, Freud, Weber), debe considerarse que esta percepción estaba caracterizada por una concepción occidentalizada del proceso histórico (Vattimo), que supuso, como signo, la no consideración de sus consecuencias fuera de los centros de poder. La conceptualización de ellos desde entonces hasta hoy sigue suponiendo una linealidad en los procesos históricos donde la historia es únicamente la modelada desde estos centros del poder. De tal forma aquellas consideraciones que nacieron en las diferentes etapas del proceso conciliadoras o críticas al mismo, no son consideradas en la historia que hacemos hoy sobre la cultura. Mucho menos aquellas que se hacen radicalmente críticas al mismo (Soldevilla, Marinas).

La llamada, primero, sociedad del consumo de masas y sus etapas, reconociéndose hoy como sociedad de la información, con los cambios y transformaciones profundas y radicales que suponen para un mundo globalizado desde los centros de poder, significa para los grupos sociales, regiones y pueblos periféricos, el sostenimiento de una doble e integral carga de dominación múltiple (Valdés, Gilberto).

La determinación del proceso incide en todo el tejido social y en el conjunto de las relaciones de las subjetividades que no escapan al mismo ni siquiera en los procesos de orientación radicalmente democrática.

Se va imponiendo la necesidad de una crítica integral del mismo que se realice en esencia, tratando de subvertir desde el mismo escenario los presupuestos asentados. La cultura como escenario de crítica donde la visibilidad y visualidad adquieran peso y fundamento.

La reconstrucción del proceso complejo y contradictorio teórico de las alternativas y la crítica a este proceso desde las periferias se hace imprescindible. Determinar las raíces de nuestra cultura e identidad ha pasado a ser, en las circunstancias actuales, un proceso de reconsideraciones, en una fase del proceso histórico en que las etapas del camino pueden ser miradas con mayor profundidad. La identidad sólo puede ser considerada en la territorialidad (Lavanderos), en las hibridaciones (Canclini), en procesos complejos de multiculturalidad (Barbero), en un proceso de posmodernidad, de signos muy específicos (Follari, Sotolongo).

Debemos reconstruir desde la integralidad del proceso cultural las etapas, fases, discursos que, en las diferentes fases de nuestro desarrollo como pueblos, validaron desde las alternativas nuestro proceso sociocultural.

Desde Cuba, el pensamiento cosmovisivo de José Martí marca un hito en el estudio de los orígenes del desarrollo de la cultura de masas y la sociedad del consumo, sin significar con ello que entre nuestros pensadores sea el único. Su significación está determinada por varios aspectos, pero es decisivo el hecho, primero, de haber vivido las décadas finales del siglo XIX en Estados Unidos y, segundo, dedicar una gran parte de sus esfuerzos a contar tal transformación para un conjunto de periódicos, en su mayoría de nuestra América, en las que denominamos hoy sus *Escenas norteamericanas*.

El hombre que croniza

*Hacer llorar, sollozar, increpar, castigar, crujir la lengua,
domada por el pensamiento, como la silla cuando la monta el jinete,
eso entiendo yo por escribir.*

JOSÉ MARTÍ

En su Carta a Bartolomé Mitre y Vedia (del 19 de diciembre de 1882), director de La Nación, explicaba:

Mi método para las cartas de New York que durante un año he venido escribiendo [...] ha sido poner ojos limpios de prejuicios en todos los campos, y el oído a los diversos vientos, y luego de bien henchido el juicio de pareceres distintos e impresiones, dejarlos hervir, y dar de sí su esen-

cia, cuidando de no adelantar juicio enemigo sin que haya sido antes pronunciado por boca de la tierra —porque no parezca mi boca temeraria— y de no adelantar suposición que los diarios, debates del Congreso y conversaciones corrientes, no hayan de antemano adelantado (Tomo 9: 17).

Su peculiar estilo (cf. Jorge, 1984) es sin duda uno de los aspectos que enriquecen los acontecimientos que narra, estilo elaborado y que le caracteriza como pensador y escritor.⁶ Este es un aspecto, que debe adicionarse, al valor de sus análisis: es vía que permite extraer a la par la esencia, causas y bases del acontecimiento que describe; caracterizar, describir, para ofrecer una riqueza de detalles, capaz de permitir tras un siglo, no sólo la valoración, sino reconstrucción del proceso sociohistórico que vive en Estados Unidos.

El mismo Martí realiza así una valoración del asunto:

Es mal mío —decía— no poder concebir nada a retazos, y querer cargar de esencia los pequeños moldes, y hacer los artículos de diario como si fueran libros, por lo cual no escribo con sosiego, ni con mi verdadero modo de escribir, sino cuando siento que escribo para gentes que han de amarme, y cuando puedo, en pequeñas obras sucesivas, ir contorneando insensiblemente en lo exterior la obra previa hecha ya en mí... De mí, no pongo más que mi amor a la expansión y mi horror al encarcelamiento del espíritu humano (Tomo 9: 15-18).

Se ha señalado con acierto (Marinas, 2002) que son características de estas crónicas: la atención al proceso y al acontecimiento y la combinación de la crítica radical con la visión de lo concreto. Son precisamente estas características las que dan riqueza excepcional a lo expuesto y permiten tal descripción de detalles, que ofrecen la posibilidad de permitir evaluar el mundo de las transformaciones culturales: desmenuzar las pequeñas estructuras y componentes de esta sociedad en tránsito, unir los detalles de lo que parece ser sólo una crónica que puede ser leída como noticia al paso del gacettillero periodístico del espectáculo, pero que es, en el fondo, el análisis profundo desde las raíces, como afirmaba, de los acontecimiento que expone.

Gabriela Mistral afirmarí:

⁶ «Adoro la sencillez, pero no la que proviene de limitar mis ideas a este o aquel círculo o escuela, sino la decir lo que veo, siento o medito con el menor número de palabras posibles, de palabras poderosas, gráficos enérgicos y armoniosos» (Tomo 22: 101). «Para mí las palabras han de tener a la vez, en saludable, sin exceso de ninguna de las tres, sentido, música y colores» (Tomo 22: 170).

La sabida frase del hombre que piensa en imágenes, conviene a Martí como a ninguno de nosotros [...] nos hace siempre sentir el hueso del pensamiento bajo la floración [...] Para Martí el procedimiento resultará excelente. En su montaña de metáforas se puede descomponer su alma entera.

La pensadora cubana Isabel Monal, señala:

No se limitó a argumentar partiendo de generalizaciones respecto al hombre y sus derechos en general, sino que trató de acercarse a los problemas de la vida social a partir del análisis de situaciones vivas y reales.

El doctor Julio Le Riverand, en un artículo publicado en 1969, afirmaba:

[para Martí] La vida, esto es, la actividad del hombre, como práctica individual y social a la par, era un objeto de tanta entidad que hasta pensó escribir un libro sobre su concepto. Ya sabemos que le faltó tiempo para hacerlo; pero igualmente nos percatamos de que en su obra, aparentemente disperso, hay más de un libro sobre el concepto de la vida, sus formas, sus leyes, su significación y contenido... Ni siquiera en este campo del individuo, tan propicio a la evasión filosófica, Martí se pierde en las nubes de una fantasía o de un subjetivismo irreversible.

La crónica martiana mezcla las disparidades, los extremos de la sociedad y, por tanto, sus conflictos, las vías (como la política, por ejemplo) que también se ha mercantilizado y comienza desde allí a ser sólo el espectáculo de las masas, que son arrastradas en frenética carrera hacia la supuesta democracia, que también o tampoco, existe desde allí. No importa quién gane las elecciones, para los sujetos la diversión y el espectáculo se ofrece y aprecian gane quien gane... lo prometido, en tema de transformación, no se cumple. La crónica no es sólo de los de abajo y los de arriba en contraste, es la evaluación de la pragmatización que se subjetiva en una sociedad que comienza sólo a vivir desde aquí el instante, en el espectáculo.

Así lo cuenta Martí: «[...] y donde a cinco pesos por cabeza, bajo el techo embanderado, pasean juntos, ansiosos de ver a la nueva presidenta en su traje de seda albaricoque, los blancos y los negros (Tomo 12: 168).

Sobre ese pueblo extraño, infantil, maravilloso, repulsivo y atrayente

Esta sociedad es caracterizada por Martí como:

un pueblo de astros [...] ¡Qué multitudes! ¡Son bosques humanos! ¡Qué tiendas! ¡No fue más animado, ni tuvo más compradores, un mercado de

Tiro; Afluyen en las calles, como ríos, procesiones de paseantes; el buhonero pregona sus baratijas... Todo el día es comprar y vender. Museos son las aceras, las manos fuentes de oro, las gentes, locos ávidos. Y de noche, entre los rizos rubios de los niños, revuelan sobre la cándida almohada, sueñecillos azules (Tomo 9: 203-204).

Es una época nueva la que allí caracteriza: esta «nueva Roma», producto de

este súbito desequilibrio que han traído las conquistas modernas entre la igualdad de los pueblos políticos, que abre las puertas a todas las aspiraciones y en fortuna y la condición social, que no se igualan con tanta presteza, bate sobre los corazones la sangre agitada por el correr, por el desear, por el envidiar, por el temer que de un revés se lleve la fortuna el bien codiciado, siempre escaso (Tomo 12: 147).

Estados Unidos dirá «se muere de desear» (Tomo 12: 170).

Porque... como acá no se tiene a mal camino ninguno... con tal que lleve pronto a la fortuna, ha pasado a ser ésta en ser el único objeto apetecible de la vida (Tomo 12: 63).

En Nueva York, dice Martí:

no hay más que ojos abiertos y gargantas secas, y la pasión no es sólo poseer, sino superar las posesiones del vecino, lo cual es manifestar locura, puesto que por doquiera salta el vecino que posee algo mas [...] ¿adonde irán gentes tan dispares que se reúnen ante el espectáculo, fanáticos de pugilistas, de políticos, de vagabundos, de ladrones? (Tomo 12: 63 y 68).

La denigración del valor de uso a medio de entretenimiento y distracción, tiene por tanto un carácter peculiar: el nuevo sujeto: el consumidor, que comienza a necesitar en dependencia del deseo que produce la simbolización de la mercancía como estatus, ostentación marcando los estilos de vida.⁷

los americanos ahora, gozadores descuidados y rápidos, que ya no tienen

⁷ Como señalará Adorno en *Dialéctica del Iluminismo*: «La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del consumidor cultural contemporáneo, no tiene necesidad de ser manejada según mecanismos psicológicos. Los productos mismos... paralizan tales facultades mediante su misma constitución “objetiva”; tales productos precisan para su percepción de intuición, dotes de observación, pero “prohíben la actividad mental del espectador”; en conclusión, “excluyen la imaginación”» (obtenido desde <www.philosophia.cl>).

frucción como la tuvieron sus padres en ver crecer y fructificar su riqueza sino que la anhelan sólo por la suma de goces que produce (Tomo 9: 475)

[...] en este pueblo revuelto, suntuoso y enorme, la vida no es más que la conquista de la fortuna: Esta es la enfermedad de la grandeza. La lleva sobre el hígado: se le ha entrado por todas las entrañas: lo está trastornando todo. Los que lo imiten a este pueblo grandioso, cuiden de no caer en ella. Sin razonable prosperidad la vida, para el común de las gentes es amarga: pero es un cáncer sin los goces del espíritu (Tomo 10: 63).

La prosperidad es el resultado apetecible de la riqueza, pero lo que Martí critica es la tendencia que aquí aprecia, es la concepción de la riqueza y sus consecuencias para los hombres y mujeres de la sociedad norteamericana que conoce, que se expresará en formas de conducta y comportamiento que rebasan las diferencia entre poseedores y desposeídos. Esto lo conducirá a sus reflexiones sobre una «revolución» de la prosperidad, característica de esta época, y que la diferencia del siglo XVIII, donde reconoce la revolución de la libertad.

Como estudiosos del proceso de modernización de la sociedad norteamericana, reconoce en ella una paradoja, la certeza de su transformación efectiva y acelerada en todos los ámbitos sociales, desde los procesos significativos de la ciencia (Tomo 8: 350) y la tecnología y la economía, las formas políticas y de gobierno, con la participación de fuerzas pujantes de oprimidos que forman parte de estos cambios y la observación de que tales cambios van conformando estilos de vida que se distancian de valores, ideales y principios esenciales de realización auténticamente humanos, al depender cada vez más de los cambios socioculturales que impone la riqueza (el mercado y el consumo).

Estos cambios, serán el origen de lo que denominamos como «consumismo», aún no desplegados sus síntomas iniciales son los que caracteriza Martí dando valor a sus análisis. Lo que aquí se ha denominado «tendencia hacia el consumo» es aún lo que en virtud de las necesidades de las clases dominantes aparecen, en forma de propuestas, estatus, pero propuestas ya para el común de las masas, refrendadas por la prensa, contada en las crónicas sociales, ofrecidas desde la política y los políticos, conformando tendencias. Y desde aquí también expuestas no sólo para adquirir sino para «apreciar», ver, percibir, visualizar: tendencia de preparar al consumidor para el consumo

en esas calles rebosantes que con parecer hipódromos griegos, por lo luengas y amplias, vienen cortas y estrechas a la muchedumbre bulliciosa que se apiña a las puertas de los almacenes babilónicos, o lucha por poner los ojos en los palacios de niños, o patios de reyes, o escenas de caridad con que las grandes tiendas adornan sus aparadores (Tomo 9: 203-204).

Martí conceptualizará el fenómeno a través de lo que denomina «dinerismo»: significa la conceptualización de la tendencia del consumo como aspiración de lucro y ostentación, como consumismo en la primera dimensión que de la cultura del consumo puede analizarse en la historia de tal fenómeno, la evaluación de una tendencia abarcadora de consecuencias tamizantes de todo el tejido social que estructura desde el lugar del «dinero», con consecuencias para la subjetivación, simbolización, significación, en estilos y modos de vida en los imaginarios, ideales y valores, que desde las clases dominantes llegan a las masas como fenómeno de alcance cultural, señalando su importancia teórica y su significante valor.

Una clara apreciación del mismo se encuentra en su crónica «La religión en Estados Unidos» (Tomo 11: 425-428), de 1888:

Se ve que no bastan las instituciones pomposas, los sistemas refinados, las estadísticas deslumbrantes, las leyes benévolas, las escuelas vastas, la parafernalia exterior, para contrastar el empuje de una nación que pasa con desdén por junto a ellas, arrebatada por un concepto premioso y egoísta de la vida (Tomo 11: 425).

Y señala:

en lo que peca, en lo que yerra, en lo que tropieza, es necesario estudiar a este pueblo, para no tropezar como él [...] Porque las huelgas, la miseria de los mineros, el asesinato de los chinos, todo viene, aunque no sea en la superficie, de un hecho capital que se debió prever acá y fuera de acá, se ha de denunciar para que se prevea: la producción de un país se debe limitar al consumo probable y natural que el mundo pueda hacer de él (Tomo 10: 219).

Este aspecto, por tanto, no es sólo ni se resume en el análisis martiano, en el balance que realiza con acertada mirada crítica de las grandes exposiciones (Marinas, 2002), que conoce y visita en Norteamérica. Son también las consecuencias que percibe como efecto en los sujetos sociales de: el cambio en la concepción del comercio, la percepción de las diversas «ferias» que cuenta en sus escenas, donde aparecen, desde aquellas agudas apreciaciones de «simulacro» de las contiendas entre indios y conquistadores norteamericanos, con sus profundas reflexiones sobre los indios, hasta las que denomina «ferias de caridad», donde las necesidades de los más pobres y marginados son usadas a través de la manipulación de sus deseos y necesidades.

La modernización alcanzada, como resultado de los cambios estructurales de la producción y sus formas, la tecnificación de los mismos, los adelantos en la ciencia, son apreciados por el Maestro. Los nuevos modos de exposición de los productos, son evaluados por él, como positivos. Reseña, los

mismos, como forma demostrativa, para nuestros pueblos, de vías de lograr un «enriquecimiento» a través de las transformaciones económicas que considera legítimas.

«El que no enseña —dirá—, el que no anuncia, el que no ofrece, no vende» (Tomo 8: 367), pero la concepción de esta «exposición», en Martí, es entendida como unidad entre exhibir y enseñar, como proceso de apropiación de lo nuevo, que debe ser, al mismo tiempo, educación e instrucción. Su apreciación es que estas nuevas formas expositivas son diferentes a las de otros períodos históricos, valorándolas, como novedad.

Consecuencia de esto, existe en el pensamiento martiano, una reflexión de continuidad sobre el tema de la riqueza y la corrupción, que aparecen relacionados con el «dinerismo» como tendencia. La riqueza no es, como señalará, medida de la civilización humana; la riqueza como dinerismo conduce a la creación de tipos humanos deformados, es la base de la corrupción de hombres y mujeres, como constataría en los procesos políticos norteamericanos, y factor de influencia en la transformación de los valores de las masas. Su afirmación de que el grado de civilización debería ser el tipo de hombre y mujer que se conformarán en determinada sociedad, es prueba de su preocupación por lo que en los aspectos de formación era capaz de desviar, como consecuencia, esta forma de asimilación de la riqueza (Tomo 8: 28).

Lo nuevo

*La vida en Venecia es una góndola, en París, un carruaje dorado;
en Madrid, un ramo de flores; en Nueva York, una locomotora de penacho
humeante y entrañas encendidas.*

JOSÉ MARTÍ

Si algo es recurrente en la crónica martiana, y se constituye en motivo de su asombro, es el hecho de la velocidad y la intensidad de los cambios. Prácticamente cada inicio de crónica nos coloca ante la sofocante idea de «la velocidad» en la aglomeración de asuntos, estados y acontecimientos contradictorios hasta el absurdo que unen a pesar de todo a una sociedad que según Martí es capaz de sobrevivir a este ritmo. Muchas veces fundamenta que esto distingue de alguna manera nuestro ser latino continental de esta que llama sociedad pujante, «todo es ir y venir», dice, la marcha de este pueblo no deja ni contar los muertos.

Ni paz, ni sueño. Los americanos de ahora son gozadores, rápidos... «con tal prisa se vive que no hay tiempo para vestir los apetitos; algo como un cerdo ha hecho un corral en nuestro cerebro» (Tomo 10: 25).

Acá apenas se tiene tiempo para vivir. El cráneo es cerco, y los pensa-

mientos caballos azotados. «La neurosis de París» dicen los diarios de Francia: porque no han venido a ver esta otra neurosis (Tomo 10: 363).

Patología que se ha hecho crónica y extensiva a otras latitudes y que ha modificado de manera sustantiva la vida cotidiana de los seres humanos, que padecen de la «civilización».

Martí apreciará este fenómeno como la caracterización de lo nuevo⁸ que ya en la sociedad norteamericana es el signo de tal transformación y que supone estilos de vida diferentes. Lo nuevo aparecerá también desde el arte y la estética como propuesta contestataria a la transformación social que supone el capitalismo con su «pragmatización».

En su paradigmático ensayo crítico sobre Walt Whitman, valora al poeta como anunciador de nuevos tiempos:

No de rimillas se trata, y dolores de alcoba, sino del nacimiento de una era, del alba de la religión definitiva, y de la renovación del hombre [...] trátase de reflejar en palabras el ruido de las muchedumbres que se asientan, de las ciudades que trabajan, de los mares domados y los ríos esclavos (Tomo 13: 131-143).

El norteamericano soporta sin embargo sin enloquecer este bullir, chocar de ocupaciones, recreos, miserias, lujos, este vibrar de su naturaleza, esta fatiga de vivir de sí... sin más ayuda que la vaga y vergonzosa de los intereses, «y mientras unos mueren, otros pescan, porque este mes es bueno para la macarela, y el pargo» (Tomo 12: 53), ironiza Martí.

Lo nuevo y la transformación de la temporalidad y la concepción del espacio que serán motivos de las teorizaciones fundamentales desde lo cultural, lo estético, el psicoanálisis y la sociología posterior están ya presentes en la caracterización martiana de la sociedad norteamericana. Este problema, debe decirse, llega a la actualidad con un peso significativo para la sociedad donde temporalidad y espacialidad se encuentran condicionadas por las mediciones técnico-informáticas, visuales y culturales.

⁸ Pocas veces como en la última década del siglo se utilizó con tanta reiteración un vocablo como nuevo. Por todas partes se habló de nueva edad, nuevo teatro, revistas nuevas, nuevo estilo, nuevo realismo. Desde 1890-93, se habló, además, y por toda Europa de *Art Nouveau* (que es como se le llamó en Francia, aunque se le denominó *Modern Style* en Inglaterra, *Jugendstil* o estilo joven en Alemania, *Sezessionstil* o estilo secesión en Austria, *Liberty* en Italia y muchos otros). Se trataba de un movimiento heterogéneo con antecedentes y planteamientos ideológicos dispares, pero con elementos artísticos y estéticos afines y, sobre todo, con una aspiración común: impulsar un renacimiento artístico completo, que propiciara el embellecimiento —como ideal a la vez estético y moral— de todas las artes y por extensión, de la vida colectiva.

Los cambios son sin duda apreciados por la sensibilidad de los artistas más significativos de la época a tal punto que se constituyen en referencias y motivaciones decisivas para los teóricos posteriores. Poe y Baudelaire se constituirán en referencias destacando su postura vivencial y su obra como contestataria y crítica hacia la sociedad que se transforma.

La sociedad que se transforma desde el ámbito técnico-económico establece ya las relaciones entre aquello nuevo que desde la ciencia y la técnica transforma la cotidianidad de la vida de los hombres y los procesos culturales, y lejos de brindar seguridad en el dominio de la naturaleza, el hombre contemporáneo que se asomaba ya a las crónicas de Martí, vive atrapado en el miedo y en la neurosis colectiva. Significativo resulta el hecho de la apreciación martiana de lo valioso de los descubrimientos científicos técnicos, pero recuérdense sus valoraciones sobre los trenes eléctricos, la propia electricidad y la construcción de obras como puentes (Tomo 8: 445).

Baudelaire, a quien se debe la denominación de modernismo, la usa en 1859 para expresar lo que caracteriza al artista moderno. En 1863 definiría que «la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente». La fugacidad de las formas, como la fugacidad e intrascendencia de la vida, el dandy, la prostituta. Simmel lo apreciará así: «el tiempo de la vida moderna significa no sólo el deseo de un rápido cambio de los contenidos de la vida sino también la potencia del atractivo formal del límite, del comienzo y del fin» (Gil Villegas, 1997).

Visibilidad y espectáculo

A tal punto asombran a Martí el hecho del interés por adquirir o por desear que despierta el mercado en las masas, y una forma de vida que comienza a transitar sólo en función de este interés, que llega a decir que: «cabe inquirir si este nuevo producto humano paga a la humanidad su derecho de existir» (Tomo 12: 154).

Esto es visible en el hecho de lo espectacular, en la espectacularidad que adquiere como característica la sociedad norteamericana. Tal será el signo de la sociedad del consumo de masas que se incrementará hasta el absurdo en la sociedad actual.⁹

Según el estudioso Rafael Castillo, esta espectacularidad será signo tanto de la época y la sociedad norteamericana, como del tratamiento que en la prosa martiana se realiza; así afirma:

⁹ El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen. Guy Debord, en su obra *La sociedad del espectáculo*, lo caracterizará así, en los años 60 del siglo XX: «El espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada que no expresa finalmente más que su deseo de dormir. , significa el estado de alineación que suponen tales condiciones, cuanto más contempla menos vive, dice, cuando más ve menos acepta reconocerse en su propia existencia».

Hacer visible lo moderno es, pues, ponerlo en escena teatralmente —la crónica como gran teatro del mundo moderno—, acercarlo y transformarlo en imagen accesible y representable, traducible a distancia en el lugar de la lectura.

Pero la crónica martiana adquiere singularidad particular al destacar lo que a otros ojos sería sólo la historia de formas y modos específicos del ser y existir en la cotidianidad de un pueblo particular o una nación específica. Martí relaciona lo espectacular con el consumismo, donde los aspectos materiales, económicos o de gozo material (ostentación-consumo-hedonismo) se van conformando en estilos de vida que se hacen visibles en la política,¹⁰ en la moda, en las reuniones religiosas, y en la conformación de nuevos tipos humanos que son su consecuencia: el petimetre, y de la mujer como mercancía, que se vende a sí misma en condiciones ventajosas económicamente, junto a ella, el hombre, que compra para exhibir esta nueva mercancía: mujer que acepta su rol.

En las campañas electorales, convenciones de los partidos, y toda la parafernalia política son tratadas, sin titubeos, por Martí como espectáculo, venta de imágenes para gustar a las masas que las siguen y se involucran en el proceso también por el espectáculo.

Es una característica de la época que las celebraciones de todo tipo, entremezclan a las masas ante la espectacularidad, como ante escenarios de representación. Las celebraciones patrióticas, los desfiles políticos, las tiendas, los bazares babilónicos, y hasta las contradicciones violentas adquieren carácter de espectacularidad.

La visibilidad es el signo que comienza a imperar en el desarrollo de la sociedad norteamericana. Su insistencia en las crónicas, en el espectáculo de caminadores y pugilistas, no es simple crónica del suceso, sino reflexión profunda sobre aquellos que lo hacen por el dinero «unos cuantos dineros», dice, y aquellos que los preparan, como mercancías, para vender, y aquellos otros que «quieren ver, antes de apostar», y «aquellos que han aprendido a mirar sin dolor» (Tomo 9: 266-267).

Comienza una crónica del 1889 diciendo «Está de bárbaros el país», refiriéndose a la importancia del espectáculo del pugilismo. Cuenta de la visita del púgil Sullivan al presidente, y su análisis, siempre ante el espectáculo, adquiere matices desde lo trágico y airado, hasta la ironía más sutil. Espectáculo es también la Bolsa y sus tahúres, como los llama: «esto una mesa de juegos, es el espectáculo de la pujanza» (Tomo 11: 184-186). El vestir «ropaje y guardarropa estético [...] Los vestidos cargados van levantando envidias —dice—saludando a medias a los trajes lisos, ostentando su

¹⁰ «Una tienda abierta, donde se mercadea por los rincones el honor, han venido a ser las convenciones...» (Tomo 10: 193).

precio» (Tomo 12: 205). La ostentación, como propuesta de las corrientes de la moda, es hecho contactado y criticado por Martí, lo tipifica en la figura del petimetre, manifestada como una nueva manera o estilo de vivir, donde el exhibicionismo, como el de las mercancías, se constituye en eje central de una manera de ser.

Otros signos

Junto a las peculiaridades señaladas, otros aspectos completan la visión martiana de lo que denominaría «época nueva».¹¹ Son de significativa importancia su valoración de las transformaciones de la prensa de la época en la sociedad norteamericana, y su decisivo análisis del crecimiento como proceso contradictorio de cambios de «las masas» en esta fase del desarrollo de los Estados Unidos, que adelanta los cambios socioculturales que se producirán con posterioridad en Europa y mucho más tarde en nuestra América.

Pero lo que resulta significativo del análisis crítico martiano a las transformaciones socioculturales de finales del siglo XIX, es el sentido específico de la misma. Las *Escenas norteamericanas* se constituyen en documento imprescindible para el análisis de los orígenes de la sociedad de masas y la cultura del consumo, por ofrecer, con la riqueza de detalles que caracteriza el estilo martiano, su sensibilidad de artista y su sagacidad de político, una alternativa a los fenómenos culturales en la sociedad norteamericana de la época.

La extensión de Estados Unidos por el resto del mundo significaría, según el Maestro, no sólo la dependencia política y económica que se sobrentendía, los riesgos el enfrentamiento militar y sus costos, sino y al mismo tiempo la extensión de un modo civilizatorio de cambios sustanciales culturales (subjektivizadores), que no podían separarse de las transformaciones sociohistóricas que se desprendían de tal modelo: una nueva forma de existir la cultura como fuerza de transformación radical de la existencia humana.

Tal análisis se produce desde una concepción «modernista», entendida ésta como referente teórico de la etapa que está enmarcada desde el punto de vista histórico en los finales del siglo XIX y principios del XX, en este sentido se interpreta como tránsito y rebasamiento de la primera modernidad. Esto significa extender tal conceptualización fuera de los marcos habituales usados en la literatura sobre el problema.

Y significa la posibilidad de evaluar el pensamiento martiano en la relación modernidad-modernización-modernismo. La evaluación crítica de Martí sobre el pensamiento teórico de tal época, es contrastante con las

¹¹ Véase el prólogo a «Poema al Niágara», 1883 y 1891, en *Discurso sobre México* (Tomo 6: 208-209).

corrientes estéticas, artísticas y culturales, evasivas y elitistas, que reconoce como productos, pero no como las alternativas.

En resumen: desde el punto de vista estético-artístico, desde el punto de vista político, desde el punto de vista educativo, como pensador sobre los problemas de la cultura y el desarrollo, debe ser considerado como pensador de tránsito hacia una nueva época signada por la pérdida de fronteras entre saberes y prácticas donde aparece como fenómeno trascendente la nueva extensión de lo cultural hacia todo los aspectos sociales junto al rebasamiento de lo económico de su lugar tradicional.

En este sentido, no tener en cuenta la crítica martiana con su cualidad de hombre que desde la periferia mide estas consecuencias, *es un error metodológico y una ausencia teórica* para el análisis que se debe hacer hoy de la sociedad de masas, la cultura de masas y los cambios del consumo en el proceso sociocultural. Integrar sus valoraciones, significa metodológica y teóricamente, reorientar los estudios del tema. Como resultado de una época en que desde cualquier proyecto sociocultural el problema de la cultura entendida desde el consumo es problema de importancia mayor en los intereses que se desprenden de la construcción de modelos y alternativas a la globalización capitalista en cualquier parte del mundo y desde cualquiera sea el proyecto de modelo de desarrollo progresivo propuesto.

Referencias bibliográficas

- GIL VILLEGAS, Francisco. (1997). «El fundamento filosófico de la teoría de la modernidad». *Estudios sociológicos*, obtenido desde <http://www.utp.ac.pa/revistas/texto/44_45/precursor_modernidad.htm>
- JORGE, Elena. (1984). *José Martí. El método de su crítica literaria*. La Habana: Letras Cubanas.
- LE RIVERAND BRUSSONE, Julio. (1942). *Teoría martiana del partido político*. La Habana.
- Marinas, José M. (2002). «Fábula del bazar americano: Martí y la cultura del consumo». *Temas* 21, 29: 21-35.
- MARTÍ, José. (1986). *Obras Completas*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Sobre los autores publicados en este número

Claudia Bahamonde (bahamoj@yahoo.es)

DEUG, Licencia y Maestría en Artes Plásticas, Universidad de París I Panthéon-Sorbonne, ha trabajado una aproximación filosófica de la propuesta plástica personal desde la problemática del tiempo, más precisamente de la duración de las cosas, lo efímero. Y lo ha hecho con el destacado profesor Richard Conte. También ha impartido docencia en las universidades Católica de Chile, Metropolitana de Ciencias de la Educación y en la Universidad de Magallanes.

Cecilia Bralic Escribár (cbralic@uc.cl)

Licenciada en Medicina por la Universidad de Chile, Master en Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile. Indaga los supuestos que permiten a la teoría sociológica observar la contingencia social latinoamericana, desde categorías que, a la vez que asumen su historicidad, la posicionan en el proceso macroevolutivo de la diferenciación social funcional. Como docente en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica incorpora los aportes de la filosofía del lenguaje y la antropología filosófica a una teoría cultural del drama y avanza en la tesis de que una hermenéutica teatral de la cultura latinoamericana es inseparable de una hermenéutica cultural de este proceso civilizatorio global, con que la cultura latinoamericana nace a la historia, destinada desde el origen a autocomprenderse en diálogo con todos los pueblos y naciones del mundo.

Roberto Farriol Gispert (rfarriol@uc.cl)

Artista Visual. Videasta y pintor. Licenciado en Arte mención Pintura (Pontificia Universidad Católica de Chile, 1982). Maitrise en Arts Plastiques (París I, Pantheon-Sorbonne, 1994). DEA (Universidad Politécnica de Valencia, 2005). Profesor de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en los Talleres de Grado y Video. Investigador en el área del video arte: «El Ciclo en el vídeo, como movimiento inmóvil», «La video instalación como pintura», «Video pintura de la figura humana».

Iliana Hernandez Garcia (ilianah@javeriana.edu.co)

128

Doctora en Arte y Ciencias del Arte énfasis en Estética por la Universidad de la Sorbona París-I; Arquitecta por la Universidad de los Andes en Bogotá; Magíster en Arte y Ciencias del Arte, opción Video e imagen de síntesis, y en Teorías y estéticas de la Arquitectura de París-Villemin. Directora del Departamento de Estética de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Javeriana de Colombia. Especialista en estética de las relaciones entre arte, arquitectura, ciencia y nuevas tecnologías. Entre sus libros se destacan: *Estética, ciencia y tecnología: creaciones electrónicas y numéricas* (coautora y compiladora) (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005), *Mundos virtuales habitados: espacios electrónicos interactivos* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2003), *Estética de la habitabilidad y nuevas tecnologías* (coautora y compiladora) (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2003), *Estética contemporánea: producción de subjetividades en el cruce entre arte, ciencia y nuevas tecnologías* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2001).

Katya Mandoki (katya_mandoki@yahoo.com.mx)

Estudió filosofía y artes visuales. Obtiene el doctorado en la UNAM con la tesis *Estética y poder*. Es profesora de estética y semiótica en la Universidad Autónoma Metropolitana y coordina el área de Estética aplicada y semiótica del posgrado en diseño. Miembro del SNI desde 1995, y del Comité Ejecutivo de la International Association for Aesthetics. Ha exhibido obra escultórica y conceptual en museos y galerías en México y en el extranjero desde 1978 y publicado más de un centenar de artículos sobre estética, crítica del arte y semiótica en periódicos y revistas especializadas a nivel nacional e internacional. Tema de investigación principal: estética cotidiana.

Jesús Martín-Barbero (jemartin@cable.net.co)

Doctor en Filosofía por la Universidad de Lovaina, Bélgica, y con estudios postdoctorales en antropología y semiótica en la Escuela de Altos Estudios

de París. Fue director del Departamento de Comunicación de la Universidad del Valle en Cali (Colombia), donde permaneció entre 1975 y 1995. Ha sido presidente de la ALAIC (Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación), miembro del Comité Consultivo de la FELAFACS (Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social). Es miembro del Comité Científico de Infoamérica. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Comunicación masiva: discurso y poder* (Quito, Ciespal, 1978), *De los medios a las mediaciones* (Barcelona, G. Gili, 1987); *Procesos de comunicación y matrices de cultura* (México, G. Gili, 1989), *Televisión y melodrama* (Bogotá, Tercer Mundo, 1992), *Communication, Culture and Hegemony* (Londres, Sage, 1993), *Pre-textos: conversaciones sobre la comunicación y sus contextos* (Cali, Univalle, 1995), *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva* (con Germán Rey, Barcelona, Gedisa, 2000).

Alicia Pino Rodríguez (aliciapino@yahoo.com)

Doctora en Ciencias Filosóficas, profesor universitario desde el año 80, especialista en la investigación y estudio de las temáticas sobre arte y estética, pensamiento cubano y latinoamericano, problemas culturales del medio ambiente y el desarrollo. Ha presentado numerosos trabajos en eventos nacionales e internacionales y un número importante de artículos en publicaciones nacionales y extranjeras. Preside el Coloquio Internacional de Estética y Arte, así como la Sección de Estética de la Sociedad de Investigaciones Filosóficas de Cuba, e investiga actualmente en el Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de Cuba.

Patricio Rodríguez-Plaza (rodriguezplaza@uc.cl)

Doctor en Arte y Ciencias del Arte, opción Estética por la Universidad de París. Profesor en la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde se desempeña en cursos interdisciplinarios desde la Escuela de Teatro de dicha Facultad. Ha sido profesor en la Universidad de Marne-la-Vallée en Francia y profesor invitado en México y Colombia. Es autor del libro *La peinture baladeuse. Manufacture esthétique et provocation théorique latino-américaine* (París, l'Harmattan, 2004).

Claudio Rolle (crolle@puc.cl)

Licenciado en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1985. Doctor en Historia, Universidad degli Studi di Pisa, 1993. Su labor profesional se centra en el estudio de la historia de Europa y de la historia de la música popular, siendo parte del Programa de Estudios Histórico-Musicológicos de nuestra Universidad. Entre sus publicaciones destacan:

Historia del siglo XX chileno (en colaboración, Santiago, Sudamericana, 2001), *Documentos del siglo XX chileno* (en colaboración, Sudamericana, Santiago, 2001), 1973. *La vida cotidiana de un año crucial* (en colaboración, Santiago, Planeta, 2003) e *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* (con Juan Pablo González, Santiago, Universidad Católica de Chile, 2005).

Paola Sotomayor (p.sotomayor@lineone.net)

Que firma en Inglaterra con el nombre de Paola Botham, nació en Santiago en 1969. Candidata a doctor (Universidad de Worcester, Inglaterra) con la tesis «Redefining political theatre in post-cold war Britain (1990-2005): An analysis of contemporary British political plays», es también Magíster en Teatro Británico (Universidad de Worcester, 2003), Licenciada en Estética (Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995) y Periodista (Pontificia Universidad Católica de Chile, 1993). Habiendo obtenido una beca de doctorado en el Reino Unido (2003), se desempeña actualmente como investigadora y docente en la Universidad de Worcester, en el Departamento de Arte, Humanidades y Ciencias Sociales (e-mail: p.sotomayor@lineone.net).

Política editorial

Cátedra de Artes es un espacio editorial latinoamericano de intercambios y modulaciones docentes e investigativas que, a nivel de posgrado, recibe, registra y emite materias de distintas asignaturas y disciplinas relacionadas con las artes a nivel profesional y académico.

Presentación y envío de los artículos

- *Cátedra de Artes* aparece dos veces al año, los meses de junio y octubre.
- Los artículos deben ser inéditos.
- Los artículos deben incluir título y resumen en español e inglés, tres a cinco palabras clave (también en versión bilingüe), una pequeña reseña biográfica y el correo electrónico del autor.
 - La extensión máxima es de 8 mil palabras para cada artículo, y 2 mil para las reseñas de libros.
 - Las imágenes, si las hubiera, deben ser enviadas como archivos independientes, en formato JPG y en una resolución mayor o igual a 250 dpi.
 - Los artículos deben enviarse vía correo electrónico, en formato RTE, a la dirección de la revista (revistacatedra@uc.cl), adjuntando las imágenes, si las hubiera, como archivos JPG. Además, deberán enviarse dos copias impresas a la dirección postal de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Avenida Jaime Guzmán Errázuriz 3300, Santiago de Chile).
- Los artículos pueden ser enviados durante el año académico, y su publicación quedará sujeta a la evaluación de Comité Editorial.

Sistema de citas

• Los títulos de novelas, poemarios, antologías, pinturas, películas, libros de fotografía, de pintura, de esculturas, revistas, diarios van con letra cursiva, tanto en el texto como en el listado de referencias.

• La fórmula general para citas dentro del texto es mencionado entre paréntesis el apellido del autor, al año de publicación y el número de página si la cita es literal, según la siguiente fórmula: (García Canclini, 1990: 143).

• Si en el cuerpo del relato se menciona al autor, su apellido puede aparecer seguido del año de publicación del título entre paréntesis, y con el número de página si la referencia lo amerita: García Canclini (1990: 143) afirma que...

• Si el relato no supone ambigüedades respecto al autor y al título que se está citando, sólo hace falta mencionar entre paréntesis el número de página: (143).

• Si dos o más títulos de un mismo autor citado en el relato tienen el mismo año de publicación, en la lista de referencias deben ordenarse alfabéticamente y deberían ser citados en el cuerpo del texto como 1990a, 1990b, etc.

• Las citas literales de menos de 40 palabras pueden ir entre comillas en el cuerpo del relato. Las citas literales más extensas deben separarse como un párrafo distinto y justificado a 10 puntos del margen derecho. Si la cita supone un énfasis, indique si pertenece o no al original.

• Si la cita se extiende por dos o más páginas en el original, puede utilizar la siguiente fórmula: (288-9). Esto significa que la cita está entre las páginas 288 y 289.

• Las elipsis, sean al principio, medio o fin de la cita, deben ir con tres puntos separados por un espacio y entre corchetes: [...].

Notas al pie y lista de referencias

• Las notas al pie de página con referencias bibliográficas de los textos citados no son pertinentes. Toda información bibliográfica va al final del artículo en un listado de referencias.

• Una nota al pie de página se justifica sólo en el caso de aclarar algún concepto o contexto que pueda desviar la temática y forma del artículo.

• El listado de referencias final sólo debe incluir aquellos títulos efectivamente citados en el cuerpo del relato.

• La manera de citar los títulos varía según el tipo de obra citada: novela, cuento, artículo, texto leído desde internet, video, etc. El orden general de la información es el siguiente:

APELLIDO, Nombre del autor. (Año de publicación). Título. Nombre del editor, traductor o compilador. Edición consultada. Volumen consultado. Lugar de publicación. Nombre de la editorial.

Resúmenes y palabras clave

- El resumen debe contener la información básica del documento original y, dentro de lo posible, conservar la estructura del mismo. No debe sobrepasar las 120 palabras. El contenido del resumen es más significativo que su extensión.

- El resumen debe empezar con una frase que represente la idea o tema principal del artículo, a no ser que ya quede expresada en el título. Debe indicar la forma en que el autor trata el tema o la naturaleza del trabajo descrito con términos tales como estudio teórico, análisis de un caso, informe sobre el estado de la cuestión, crítica histórica, revisión bibliográfica, etcétera.

- Debe redactarse en frases completas, utilizando las palabras de transición que sean necesarias para que el texto resultante sea coherente. Siempre que sea posible deben emplearse verbos en voz activa, ya que esto contribuye a una redacción clara, breve y precisa.

- Las palabras clave deben ser conceptos significativos tomados del texto que ayuden en la indexación del artículo y a la recuperación automatizada. Debe evitarse el uso de términos poco frecuentes, acrónimos y siglas.

Arbitraje y evaluación de los artículos

- Los artículos recibidos serán evaluados por dos árbitros, uno interno y otro externo a la Facultad de Artes, quienes pueden aprobar su publicación, desestimarla o solicitar modificaciones. El Comité Editorial puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.

- El tiempo de evaluación de los artículos recibidos no sobrepasará los seis meses.

- La revista no devolverá los originales. La decisión final sobre la publicación del artículo será informada al autor vía carta o correo electrónico especificando las razones en caso de que sea rechazado.

- Los autores al enviar sus artículos dan cuenta de la aceptación de entrega de los derechos para la publicación de los trabajos.

- Los autores de artículos publicados recibirán dos ejemplares de la revista y un ejemplar quien elabore una reseña.

- Las opiniones son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan el pensamiento de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Cupón de suscripción a *Cátedra de Artes*

Nombres	<input type="text"/>		
Apellidos	<input type="text"/>		
Dirección	<input type="text"/>		
Ciudad	<input type="text"/>	Código postal	<input type="text"/>
Teléfono	<input type="text"/>	Email	<input type="text"/>

Valor por ejemplar \$ 8.500

Suscripción anual (2 números) con envío certificado:

- Nacional \$ 19.000
- América Latina y EE. UU. \$ 25.000 - US\$ 50
- Resto del mundo \$ 27.000 - US\$ 54

Las suscripciones a *Cátedra de Artes* son gestionadas a través de Frasis editores, sello que también distribuye esta publicación nacional e internacionalmente. Envíe los datos de este cupón al correo electrónico contacto@frasis, o llame al (56-2) 4367283.

Otras publicaciones de la Facultad de Artes:

Revista Resonancias

Cuadernos de Arte

Revista Apuntes



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES

