

# Panambí

REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

CIAUV FACULTAD DE ARQUITECTURA UV

n. 18 Valparaíso JUN. 2024 ISSN 0719-630X

online



# Panambí

| REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 18 Valparaíso JUN. 2024 ISSN 0719-630X  
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |

**CI/UV**

CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS  
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

Revista de Investigaciones Artísticas

**Panambí**

n. 18/ Valparaíso, junio 2024.

ISSN: 0719-630X online

**EDITA**

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

*Directora Centro de  
Investigaciones Artísticas*

Maritza Farías,  
U. de Valparaíso (Chile)

*Directora Panambí y Editora en Jefe*

Sibila Sotomayor Van Rysseghem  
U. de Valparaíso (Chile)

**· Consejo Editorial**

*Marie Bardet*, U. París VIII / U. de Buenos Aires  
(Francia - Argentina)

*Jorge Dubatti*, U. de Buenos Aires / Escuela de  
Espectadores de Buenos Aires (Argentina)

*Eduardo Gómez-Ballesteros*, U. Complutense de  
Madrid / Proyecto Artichoke (España)

*Christian León*, U. Andina Simón Bolívar (Ecuador)

*Ricardo Mandolini*, U. de Lille III (Francia)

*Marcia Martínez*, U. de Valparaíso (Chile)

*Luis Montes Rojas*, U. de Chile (Chile)

*Carmen Pardo*, U. de Gerona (España)

*Leandro Pisano*, U. degli Studi di Nápoli "L'Orienta-  
le" / Festival Interferenze (Italia)

*Valeria Radrigán*, Translab (Chile)

*Álvaro Rodríguez*, Escuela Nacional de Antropología  
e Historia (México)

**· Equipo editorial**

Daffne Valdés Vargas  
Héctor Oyarzún Galaz

**· Imagen portada nº 18**

Rodrigo Vergara  
Técnica Digital

**· Diseño Gráfico**

Sebastián Villablanca Horta

**· Direcciones virtuales**

<http://panambi.uv.cl>

<https://www.facebook.com/panambi.uv.cl>

<https://twitter.com/DePanambi>

[https://www.instagram.com/revista\\_panambi/](https://www.instagram.com/revista_panambi/)  
panambi-editor@uv.cl

**· Patrocinio**

Sistema de Bibliotecas, Universidad de Valpa-  
raíso (SIBUVAL)

Vicerrectoría de Investigación e Innovación,  
Universidad de Valparaíso

Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre  
Pensamiento, Cultura y Sociedad

**· Dirección postal**

Facultad de Arquitectura UV / Parque 570 /  
Valparaíso / CHILE

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

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

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

El año 2017 ingresa a la plataforma Open Journal System (OJS) de la Universidad de Valparaíso y es incluido en los índices **PACE, Latindex Catálogo y ERIH Plus**.

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

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

El año 2023 cerramos un ciclo con un aporte a la dimensión del diseño fundamentalmente; queda en obra el trabajo sobre la indexación de la publicación.

El año 2024, cambia la dirección de la revista, iniciando un nuevo ciclo que busca reimpulsar los lineamientos principales de *Panambí*. Con ese objetivo, se crea la nueva sección 'Proceso de artista', dedicada a la difusión de escritos no académicos sobre procesos de investigación/creación artística. También se define realizar un dossier temático al año. El primero, correspondiente a diciembre 2024, versará sobre el cruce entre Artes y Ciencias Sociales. A futuro se busca reactivar la sección de Tesis, dedicada a la difusión de investigaciones de pregrado y proseguir con el trabajo de indexación pendiente.

## [ SUMARIO ]

págs.-

**EDITORIAL**

7 - 8 *Sibila Sotomayor Van Rysseghem*

**INCISO**

9-10-20-  
30-44-45-  
57-58-69-  
75 **SI TODO SIGUE IGUAL DESDE SIEMPRE, PARA QUÉ GUARDAR LOS RESTOS DE LO QUE NO HA CAMBIADO**  
*Rodrigo Vergara*

**ARTÍCULOS**

12 - 19 **EL GIRO PERFORMATIVO DE LOS CUERPOS.**  
De la representación del cuerpo adiestrado a la re-presentación del cuerpo político.  
*Daniela Bertolini*

21 - 29 **TEATRO Y AUTO-BIOGRAFÍA ANTE LA BARBARIE.**  
Imposibilidad de los sueños en cuerpos indomables.  
*Andrés Grumann-Sölter*

31 - 43 **LOS CALCOS DE LA CÁRCOVA.** Coleccionismo y usos de copias en yeso en instituciones de formación  
artística en Buenos Aires (1905-1932)  
*Milena Gallipoli*

46 - 56 **LA FLUIDEZ CONTEMPORÁNEA.** Psicogeografía y deriva sónica de la escena Punk de Santiago de Chile: Un  
análisis del discurso del documental "El Punk Triste".  
*Ricardo Zavala Villegas*

**PROCESO DE ARTISTA**

59 - 68 **VACIADO Y EXTRAÑAMIENTO: UNA MIRADA DESDE LA METODOLOGÍA GUIADA POR LA PRÁCTICA**  
*Jorge Santana Molina*

**RESEÑA**

71 - 74 **EL «DESIERTO» NIHILISTA QUE SE EXPANDE POR EL MUNDO HA LLEGADO A GOTHAM.**  
Sobre Joker de Todd Phillips  
*Emilio Álvarez Ortega*  
*Catalina Álvarez Sandoval*

[ EDITORIAL ]

Este año 2024 asumo por solicitud de la directora del CIA-UV hacerme cargo de la dirección de Panambí y con gusto acepto, pues creo y confío en el proyecto que esta revista impulsa desde su concepción el año 2015. Curiosamente, tuve la oportunidad de colaborar como asistente de edición durante varios años, por lo que más que integrarme a un equipo, siento que me reencuentro con una plataforma que he seguido a lo largo del tiempo. Panambí busca ser una revista de investigaciones artísticas entendida desde una perspectiva amplia, que integra y desintegra disciplinas; que va en contra de la obsesión por la especialización académica y que apuesta por una mirada inter y transdisciplinaria; que busca desestabilizar levemente los cánones y estructuras de la investigación científica, promoviendo estilos más libres de escritura, aunque no por ello menos rigurosos en lo que se espera de una pesquisa académica; que busca ser una plataforma para investigaciones basadas en la práctica, acuerpadas, así como una galería de arte, una ventana hacia reflexiones y afectaciones movilizadas por las artes escénicas, sonoras, visuales, entre otras. Ese es el espíritu que como directora me interesa volver a empujar, y si bien no es una fácil tarea, tras tomarnos un tiempo para reestructurarnos como equipo de edición, junto a Daffne Valdés y Héctor Oyarzún, ya podemos encaminarnos hacia una nueva etapa de nuestra revista.

El presente número 18 de Panambí, dialoga con la búsqueda de hacer confluir diversas disciplinas y perspectivas, no en los escritos mismos, sino desde quienes sean sus lectoras y lectores. Es una edición que cuenta con investigaciones de archivos de historia de artes teatrales y visuales, de calcos, de autobiografías, de performatividad de imágenes, de deriva sónica punk. [El INCISO] esta vez se centra en el lenguaje fotográfico y, paralelamente, también hemos recueprado la sección de reseñas, específicamente, con una de tinte cinematográfico. A todo esto, se suma un importante hito, que es la inauguración de una nueva sección denominada “Proceso de artista”, enfocada en la difusión y apertura de procesos artísticos, sin constituir escritos en formato académico. Esta decisión editorial se alinea con aquel espíritu de Panambí que aboga por una democratización y apertura desde la palabra en su relación con la investigación, reflexión y práctica artística.

Para el siguiente número, hemos dispuesto un nuevo formato para la revista, el cual año a año se implementará en el segundo semestre: convocar a editoras y editores asociados a realizar un dossier de temática de cruce disciplinar específico. El primer dossier 2024, será co-editado por Elisabeth Simbürger y quien escribe, y versará sobre Ciencias Sociales y Artes.

Esperamos como equipo que este número sea el primero de una nueva etapa que, con el tiempo, en cada nuevo ejemplar, pueda seguir potenciando una mirada situada y abierta a los nuevos debates en las investigaciones en, por, para y a través de las artes.

*Sibila Sotomayor Van Rysseghem*

La Sección [ INCISO ] sólo tiene numeración interna y no es indexada. Recoge manifestaciones artísticas, expuestas en el formato de la revista, como fotografías, dibujos, manifiestos, escritos experimentales, partituras o expresiones similares. La publicación [ INCISO ]

se realiza por invitación expresa de las/los editores. No obstante, las personas interesadas pueden escribirnos para eventualmente publicar sus trabajos. Para ello, solo requiere únicamente indicar nombre, afiliación institucional,

organizacional u ocupación y correo electrónico. El [INCISO] se instala como prólogo y se articula como separador entre artículos para la versión completa en PDF de cada número.

## [ INCISO ]

*Rodrigo Vergara*

*Si todo sigue igual desde siempre, para qué guardar los restos de lo que no ha cambiado*





[ ARTÍCULOS ]

**EL GIRO PERFORMATIVO DE LOS CUERPOS*****De la representación del cuerpo adiestrado a la re-presentación del cuerpo político*****THE PERFORMATIVE TURN OF BODIES*****From the representation of the trained body to the re- presentation of the political body****Daniela Bertolini*Universidad de Valparaíso  
daniela.bertolini@postgrado.uv.cl**RESUMEN**

El presente ensayo se plantea a partir de la siguiente pregunta, ¿Cómo a través de la práctica performática latinoamericana el cuerpo colonizado por la modernidad contesta a su sometimiento y recupera su potencia política? ¿Cómo es posible percibir una nueva epistemología en las performances latinoamericanas marcadas por el dolor físico autoinfligido para abordar la violencia material histórica infligida a sus cuerpos?

Esta reflexión analiza cómo las prácticas performáticas latinoamericanas interpretaron el giro epistemológico que hubo respecto a la representación del cuerpo de las mujeres en las artes visuales a partir de la década de 1960 en un contexto agitado por los movimientos de liberación de las mujeres; y buscaron dismantlar la narrativa hegemónica que históricamente había colonizado y administrado sus cuerpos, proponiendo, desde un lugar situado -feminista y latinoamericano- re significar el imaginario social.

**Palabras claves:** cuerpo, colonización, performance, feminismo, cuerpo político

**ABSTRACT**

This essay is based on the following question: How does the Latin American performative practice enable the body colonized by modernity to contest its subjugation and reclaim its political power? How is it possible to perceive a new epistemology in Latin American performances that are marked by self-inflicted physical pain to address the historical material violence inflicted upon their bodies?

This reflection analyzes how Latin American performative practices interpreted the epistemological shift regarding the representation of women's bodies in visual arts from the 1960s onward, within a context stirred by women's liberation movements; and sought to dismantle the hegemonic narrative that had historically colonized and administered their bodies, proposing from a situated position – feminist and Latin American – a re-signification of the social imaginary.

**Keywords:** body, colonization, performance, feminism, political body

**RESUMO**

Este ensaio se baseia na seguinte pergunta: Como a prática performática latino-americana permite que o corpo colonizado pela modernidade conteste sua subjugação e recupere seu poder político? Como é possível perceber uma nova epistemologia nas performances latino-americanas marcadas pela dor física auto infligida para abordar a violência material histórica infligida sobre seus corpos?

Esta reflexão analisa como as práticas performáticas latino-americanas interpretaram a mudança epistemológica em relação à representação dos corpos das mulheres nas artes visuais a partir da década de 1960, em um contexto agitado pelos movimentos de libertação das mulheres; e procuraram dismantlar a narrativa hegemônica que historicamente colonizou e administrou seus corpos, propondo, a partir de uma posição situada – feminista e latino-americana – uma ressignificação do imaginário social.

**Palavras-chave:** corpo, colonização, performance, feminismo, corpo político

## Introducción

En la década de 1960 se produjo un giro corpóreo<sup>1</sup> o giro performativo<sup>2</sup> en las artes visuales contemporáneas de la mano de los movimientos de liberación de las mujeres. Este giro epistemológico cuestionó el dominio de la visualización y del relato sobre el cuerpo por parte del poder hegemónico. Desde ese momento, los cuerpos, reducidos al estado de víctimas por las distintas maneras en que se vieron cruzados por diversos niveles y expresiones de violencia -material y simbólica- de la modernidad (Botinelli; Solar; Solo; 2022) se resistieron a ser situados exclusivamente en ese lugar. Estas acciones fueron abordadas desde una óptica que tuvo como eje articulador la violencia histórica contra cierto tipo de sujetos -mujeres e indígenas- cautivos por una ideologización represiva. Ante la necesidad de repensar sobre el imperio de la violencia que limitaba el espacio y campo de acción de los cuerpos de las mujeres, un grupo de artistas visuales corporizaron<sup>3</sup> sus cuerpos y encarnaron<sup>4</sup> la práctica artística, lo que devino en una forma de expresión en el arte contemporáneo que se conoce como la *performance*<sup>5</sup>, llamada a perturbar el canon artístico y desafiar las subjetividades sociales y culturales. Este ensayo reflexiona sobre esas prácticas performáticas de artistas visuales latinoamericanas que se desarrollaron a partir de la década de 1960, cuando los movimientos feministas de la época activaron sus demandas, centrándolas en las violencias de género y en la liberación de sus cuerpos.

En la primera sección del texto, revisaremos muy brevemente cómo los procesos de la conquista y la colonización determinaron la invención de categorías de instrumentalización política que distinguieron a los sujetos entre seres “superiores en inferiores”, en función de diferencias fenotípicas y biológicas -raza y género- (Tijoux, 2016), perdiendo con ello el control de sus cuerpos. Mencionaremos cómo estas distinciones penetraron en la sociedad tan profundamente que se fijaron en el imaginario colectivo, lo que Quijano (2006) llamó la “colonialidad del poder”<sup>6</sup>, y cómo el arte constituyó uno de los imaginarios conquistados que mejor logró plasmar esa ideología moderna (Nochlin, 2022). A continuación, con un breve ejemplo, mostraremos cómo las artistas latinoamericanas “recuperaron” sus cuerpos a través de la acción artística de la performance, corporizando un cuerpo dialéctico con agenciamiento político que hasta entonces había sido silenciado y controlado. Finalmente, tomando como estudio de caso la visualización del trabajo de la artista chilena Perpetua Rodríguez, proponemos una breve reflexión sobre algunas particularidades que presentan las performances latinoamericanas; un universo de expresiones en el que el dolor y la herida auto infligida parecen operar como un recurso para desactivar las violencias simbólicas y materiales de la masculinidad hegemónica.

.....  
<sup>1</sup> Carlos Sanabria utiliza este término para referirse a la destrucción de la comprensión cartesiana del cuerpo, desde su interlocutor, el arte.

<sup>2</sup> Para Erika Fischer-Lichte, el giro performativo de los cuerpos consistió en la difuminación de las fronteras entre las artes observadas (representación) y las artes participativas (acción artística), y la transformación de la obra de arte en acontecimiento.

<sup>3</sup> Este término para Fischer-Lichte (2011), significa que la artista encuentra en su físico-estar-en-el-mundo su fundamento y la condición de su existencia, es decir, que mediante la ejecución física el cuerpo constituye realidad y autorreferencialidad.

<sup>4</sup> Este término para Fischer-Lichte (2011), significa que el cuerpo opera como vehículo para la experiencia y que en su cuerpo y con su cuerpo la artista da expresión a su pensamiento y sentimientos.

<sup>5</sup> Se entiende por performance como una acción sobre o desde el cuerpo en el área de la producción artística, donde se negocian las relaciones e intersubjetividades (González Castro, 2016).

<sup>6</sup> Quijano propone esta categoría para referirse a la comprensión de la modernidad atravesada por la colonialidad, ya que ambos procesos están intrínsecamente ligados. La colonialidad sería entonces una matriz de poder que clasifica y jerarquiza a las personas, estableciendo una estructura de dominación y explotación sobre las personas racializadas. Este término señala que uno de los legados más profundos del colonialismo fue la internalización de un sentimiento de inferioridad que afectó la identidad y subjetividad de los individuos colonizados, lo que aún persiste

## La colonización del cuerpo

Martínez (2011) señala que el descubrimiento de la geografía americana en el siglo XV supuso el momento de la crisis del sujeto cristiano e imperialista del Renacimiento, puesto que estas tierras no habían sido mencionadas por Dios en las Sagradas Escrituras, lo que impuso la duda y derrumbó alguno de los absolutos teológicos y filosóficos que fundaban la conciencia moderna, instalándose desde entonces la experimentación y la proyección de lo desconocido. El hombre europeo de los siglos XVI y XVII comienza a perder la certeza sobre el orden natural en el que había vivido por otorgamiento divino, transformando radicalmente su relación con la naturaleza (Martínez, 2011) dado que se enfrenta a un desconcertante escenario que le provoca un cambio vertiginoso. La autora citada señala, además, que este mundo nuevo es considerado por los europeos como un mundo con subhumanos disformes, por la extraña flora y fauna y por la “fealdad de la negritud” de los pueblos; es precisamente esa “disformidad” la que definió los fundamentos de la posición ideológica europea frente a la cultura latinoamericana.

En ese tránsito a la modernidad, un nuevo sistema económico empezaba a fraguarse, dando paso al desarrollo del capitalismo, al trabajo deshumanizado y al dinero como mediador social donde el carácter abstracto y fetichista de la lógica mercantil produciría efectos destructivos y autodestructivos de los vínculos sociales, de la diversidad cultural y de los fundamentos naturales de la vida (Jappe, 2017). El proceso de la modernidad fue atravesado por prácticas y poderosos discursos que se respaldaron y afirmaron en los valores dominantes del desarrollo y la acumulación; en la productividad, la competitividad y en su propia teología; es decir, “la fe absoluta en la inescapabilidad de su destino e irreversible expansión, como valor eurocéntrico de un mundo que «progresas»” (Segato en Bidaseca, 2016, p.43) lo que se implantó en el territorio latinoamericano derramando sangre y sometiendo a “otros” considerados inferiores (Tijoux, 2016).

El hombre blanco<sup>7</sup> se situó en el centro de las cosas al pensar su cuerpo desde una perspectiva mecanicista y racionalista, lo que generó un cambio significativo en el régimen escópico (Déotte, 2013). Ese punto de visión fue tan fuertemente ideológico en occidente que determinó quién era el que controlaba el cómo se miraba a los “otros”, regulando la interacción de éste con el mundo exterior. Una suerte de mirada pornográfica (Déotte, 2013) y colonizadora sobre los otros cuerpos (Quijano, 2006). Estos dominios ideológicos se asentaron en el cuerpo, marcando con ello una distinción y jerarquización de la mente sobre aquel, considerado una mera extensión útil y disciplinada, forzada a aprender un amplio número de técnicas de adiestramiento, restricción y productividad, y, si no se sometía, su exterminio justificado (Mejía, 2014).

Le Breton (2021) afirma que, desde esta estructura dualista de la epistemología occidental, que considera al cuerpo un excedente epistémico, se auto percibe el hombre de la Modernidad; un ser socialmente individualista separado de su cuerpo y de sí mismo (ser cuerpo/ tener cuerpo); de los otros (comunidad/ individualidad) y del universo (saberes/ conocimiento positivista). Esa dualidad cuerpo-persona refleja el borramiento ritualizado de la alteridad inherente a la condición humana mediante la creación y la representación de un ser de la liminaridad escindido de su cuerpo (Le Breton, 2021). El cuerpo constituyó entonces el territorio privilegiado para el control geo y bio políticos; el lugar de inscripción y regulación de la norma social (Bidaseca, 2016), controlado por la máquina institucional y el fetichismo de la mercancía (Jappe, 2017).

Como vemos, el problema de la colonización del cuerpo tiene relación con los fenómenos históricos y estructurales de violencia material y simbólica que han impuesto las pautas de la jerarquización valórica expresadas en rasgos físicos cargados simbólicamente, donde la consecuencia de “portarlos” ha justificado diferentes formas de violencia, desprecio, intolerancia, humillación y explotación. Tijoux (2016) sugiere además que, para la mirada europea, en la América Latina pre-intrusión habitaban fieras salvajes

muy ajenas a la “Europa cristiana, culta y filosófica” del Mundo Moderno, por lo que debían ser esclavizados, violados y sometidos. El hombre blanco, bajo el imperativo de la Modernidad y la civilización, ocupó un lugar específico dentro de la estructura social que le permitió reproducir un sistema económico y social sustentado en la legitimación de la desigualdad racial y sexual, fundando la colonialidad de la raza y del género.

La morenitud/negritud<sup>8</sup>, diferente a la belleza de la blancura ideal del europeo, que por lo demás encarnaba el ideal del hombre moderno (Echeverría, 2018), justificó toda violencia y posteriormente el proceso de limpieza de sangre o pureza de la raza que continuó durante el período del colonialismo y Estado-Nación (Bengoa, 2016). Dichas diferencias físicas pasaron a ser significativas, configurando y confiriendo características que legitimaron opresiones, exclusiones, privilegios y dominaciones, lo que devino en un racismo que transitó desde un atributo meramente biológico/fenotípico a otro de carácter social (Tijoux, 2016). El racismo, entonces, se constituyó como una relación de poder que justificó la posición de subordinación de un grupo respecto de otro, siendo los indígenas tratados como una especie subhumana (Tijoux, 2006). Un racismo multidimensional que destacaba un ideal de blancura a partir de la jerarquización de determinadas diferencias físicas de diferentes grupos sociales: “una formación histórica/estructural que, aunque adquiere diversas formas a través de la historia va manteniendo algunos componentes y, principalmente, no se puede entender desvinculada de los procesos de colonización, constitución nacional y distinciones de clase y género hasta la actualidad” (Tijoux, 2016, p.42).

Al respecto, Bidaseca (2016) sostiene que la jerarquía de raza se adhirió a otras formas de relaciones de poder, como el género, y que ello permitió plantear distinciones entre “unos” y “otros”, configurando una matriz binaria opresiva: el conquistador y el conquistado; el blanco y el moreno; el hombre y la mujer. El proceso de conquista y colonización de los territorios -además del borramiento de los imaginarios y cosmovisiones de los pueblos indígenas- fue también el proceso de conquista de

.....  
<sup>7</sup> Se refiere no solo a los rasgos étnicos de la blancura del hombre blanco del noroeste europeo, sino además a los rasgos distintivos que configuraron al hombre homogeneizado moderno y capitalista. La condición de blanquitud se instaló como el nuevo rasgo identitario que impuso la modernidad de la mano de la creación de un nuevo tipo de ser humano cuyo comportamiento era tajantemente incompatible con la configuración de mundo que había en el mundo pre hispánico.

<sup>8</sup> La morenitud/negritud representó para los conquistadores la contaminación, la suciedad e impureza diferente al ideal de blancura encarnando en la figura del hombre/blanco/europeo (Tijoux, 2016).

los cuerpos de las mujeres (Segato, 2018), por lo que “las mujeres, la naturaleza y los pueblos y países extranjeros son las colonias del Hombre Blanco” (Bidaseca, 2016, p.16). Sobre el cuerpo de estas mujeres, se impusieron formas de deseo sexual y una administración que los designó y situó en espacios diferenciados, legitimando el control de unos sobre otros, lo que determinó la relación entre ellos. Se introdujo “la exterioridad de la mirada sobre el cuerpo propia de la metafísica occidental y cristiana y conducente a la pulsión escópico-pornográfica, antes inexistente en el mundo amerindio” (Bidaseca, 2016, p.45), lo que erosionó las relaciones entre los géneros. La categoría de mujer fue sometida a un juego político dentro de un sistema masculino predominante que la presentó dentro de lo marginalizado (Botinelli, 2022); sin ninguna capacidad de agenciamiento político.

Estos nuevos ejercicios de control constituyeron simbólicamente el mundo y su influencia en la estructuración de la identidad como sujetos/as fue determinante. Por tanto, el concepto “género” es una construcción social propia de la modernidad que permitió regular los cuerpos y sus roles, los espacios de ocupación y sus capacidades, limitados por un discurso hetero-normativo<sup>9</sup>. El proceso de la colonización y el colonialismo produjo el agravamiento y radicalización de ambas jerarquizaciones -género y raza-, lo que devino no sólo en una cuestión política sino en una práctica social. Lo anterior sentó las bases para el desarrollo ontológico esencial de lo humano condicionando la manera de entender el mundo y entendernos a nosotros mismos (Déotte, 2013).

## La liberación del cuerpo

La crisis de la relación con el cuerpo alcanzó una escala de transformación considerable con el desarrollo de los feminismos de los 60-70, un movimiento que, mediante su activismo militante, obligó a reflexionar sobre ciertas desigualdades sociales y actitudinales, así como sobre aquellas prácticas sociales que hacen de las mujeres un ser cultural y biológicamente subordinado (Federici, 2022). Los feminismos desataron un planteamiento teórico y un movimiento social que puso en disputa el mandato que definía a las mujeres como meros “cuerpos”, únicamente valorados por su inventada e imaginaria disposición al sacrificio y al servilismo, desmantelando con ello los dispositivos de “cercamiento” y reclamando colectivamente su autonomía. A raíz de esta crítica de la condición corporal del ser, un nuevo imaginario del cuerpo iba a penetrar en la sociedad y ningún ámbito de las prácticas sociales -políticas, artísticas y académicas- saldría ileso de las reivindicaciones que cobraron fuerza a través de prácticas, discursos y representaciones.

El arte no se libró de la instrumentalización del cuerpo, por lo que su historia ha sido uno de los relatos oficiales más consistentemente excluyentes que ha operado de manera racista y sexista (Giunta, 2018). El mundo del arte ha funcionado siempre como una pantalla en la que estas violencias se replican simbólicamente a través de la exclusión, la desclasificación, la desautorización y la invisibilidad, mecanismos para acallar las voces de los “otros”. Desde estas categorías inventadas, el cuerpo humano fue representado de innumerables maneras todas condicionadas por la mirada occidental: el cuerpo de la mujer fue situado desde la perspectiva del deseo y para el goce visual de los hombres, ubicado en una posición unitaria, centralizada y masculina. Nochlin (2022) indica que el cuerpo de las mujeres, más que cualquier otro, fue explotado y representado en situaciones que tenían que ver con el poder de los hombres, de su superioridad y su diferencia respecto a ellas. Dichas representaciones se basaron en -y sirvieron para propagar- premisas sobre la debilidad y la pasividad; sobre su disponibilidad sexual para las necesidades de los hombres; sobre su existencia como tema para el arte, pero no como creadoras de este. De este modo, la ideología moderna se manifestó -entre otras tantas

formas- a través de lo que se representó en las obras de arte (Nochlin, 2022), instalando progresiva y sostenidamente un ícono de feminidad sensual y devocional, además de transmitir y mantener dichas jerarquías sociales.

Las artistas visuales<sup>10</sup> cuestionaron el lugar socialmente asignado a la representación de la mujer en el arte y ello demandó la necesidad de subvertir parámetros patriarcales en su representación (Giunta, 2018), y así romper con el sistema de significación dominante, criticar la representación instalada e intentar desajustar los valores establecidos para los géneros (Federici, 2022). Según Giunta (2018) el arte contemporáneo latinoamericano potenció la dimensión política del cuerpo para transgredir el sistema racional moderno, contestando a su sometimiento y los códigos opresores del poder. Específicamente en los años 60-70, hubo un giro performativo en las artes visuales que conduce la consolidación de un género artístico reconocido como la *performance*, que provocó la difuminación de las fronteras entre las artes observadas y las artes participativas (Fischer-Lichte, 2011) y donde el cuerpo de las mujeres se ubicó en el centro de las interrogantes. El giro performativo de los cuerpos consistió en el desplazamiento de *poner el cuerpo*<sup>11</sup>, como tema para el arte, a *poner el cuerpo*, para encarnar la práctica como creadoras de arte (Giunta, 2018). Fue entonces cuando la propia artista entró a escena y empezó a generar imágenes en su propio cuerpo (y con su propio cuerpo) con el propósito de afirmarse por medio de esta “presencia real” (Belting, 2010).

La performance se convirtió en el escenario de las más diversas intervenciones orientadas a llamar la atención sobre la condición de este y como el lugar en el que se inscribieron los diferentes sistemas de referencias sociales y culturales. Como señala Belting (2010): “La práctica actual de los artistas de emplear el propio cuerpo como medio del arte permite deducir que se trata de las imágenes del cuerpo perdidas, ante las cuales *reaccionaron in corpore* por medio de esta sustitución” (p.113). En lugar de aludir a sí mismas a través de la “imagen”, lo hacen con su propio cuerpo mediante la re-presentación<sup>12</sup>; es decir, encarnando o corporizando dicha manifestación con el propósito de obligar al espectador a prestar atención. Esta encarnación es particular, pues presupone el tránsito de un cuerpo fenomenológico escindido y afectado, a un cuerpo semiótico vivo y de afectación (Fischer-Lichte, 2011).

<sup>9</sup> La hetero normatividad es entendida como un régimen político que sostiene un pensamiento ideológico donde el hombre no sólo es el opuesto a la mujer sino su superior, lo que se absolutiza en todos los países dominados por la cultura que la produce (Botinelli, 2022).

<sup>10</sup> Hubo una consolidación de la performance tanto en Europa como en Latinoamérica sobre el uso de esta práctica artística, por ello, se hace mención en términos generales a las artistas visuales que la practicaron, sin embargo, este ensayo se centra en las prácticas performáticas situadas en Latinoamérica.

<sup>11</sup> Poner el cuerpo es una frase que surge en el seno de las dictaduras latinoamericanas para referirse a las acciones de resistencia a la represión.

<sup>12</sup> El concepto de “re-presentación” es planteado por Ticio Escobar en El mito del arte y el mito del pueblo (2008) para marcar la diferencia entre la imitación del modo clásico en el arte y el volver a hacer presente a alguien o algo mediante su cuerpo tangible para dar expresión a un concepto o una idea.

Las artistas performanceras<sup>13</sup> latinoamericanas convirtieron su cuerpo en agente de la acción para rebelarse mediante su propia corporeidad (y experiencia del cuerpo) al monopolio masculino y medial (Fischer-Lichte, 2011), desplazándose desde un cuerpo adiestrado representado por un individuo externo a corporizar un cuerpo político que tuvo una posición reivindicativa, donde las agencias de poder y las resistencias compitieron por su dominio. Un cuerpo político, o supernumerario, como lo llamó Le Breton (2019), considera una dimensión sensible y física, que se completa culturalmente; que es accesible a través de los sentidos y la imaginación, y que integra el pensamiento con el sentimiento, unificando al sujeto escindido de la modernidad. El cuerpo político lleva impreso una trama de conflictos, resignificaciones y apropiaciones que evidencia las problemáticas de una época, contexto y cultura. Es por ello constitutivo de estructuras simbólicas y representaciones imaginarias; deviene espacio de resistencia y medio de expresión, produce contrasentido desde una relectura crítica mediante su exhibición, exaltación, parodia y subversión (Alcázar, 2014); genera una multiplicidad de interpretaciones que buscan adquirir una nueva significación que desarma la ideología de la dominación masculina, como cuerpos situados, sensibles e históricos (Sanabria, 2015). Un cuerpo político pasa de la acción estética pura a la acción social y política (Fischer-Lichte, 2011), generando nuevos paradigmas que distorsionaron la episteme histórica que definió la manera de representar el cuerpo de las mujeres. Son dialécticos, analíticos y buscan dismantelar las prácticas normativas, que como dijo Segato (2018), han operado con el peso y el rigor de la costumbre.

Las artistas visuales latinoamericanas encontraron en la performance una posibilidad para hacer visible los traumas del cuerpo social condenado a la opresión, por lo que se puede advertir cierta particularidad en la utilización de sus cuerpos que está relacionada a acciones con cualidades extremas de dolor auto infligido. Este es el caso de Perpetua Rodríguez (Chile), Regina Galindo (Guatemala) y Rocío Boliver (México), por mencionar algunas. En estos ejemplos, el cuerpo de las mujeres pasó a ser visualizado y entendido como un territorio de disputas

políticas y la violencia de género desde la colonización se inscribió en sus cuerpos que Segato (2018) denominó como, “pedagogía de la violencia, pedagogía del castigo, pedagogía del exterminio” dada la brutalidad de la violencia ejercida.

Teniendo en cuenta estas circunstancias, se podría comprender por qué la performance tiene cierta distinción en América Latina. Tal vez suene un tanto relativista plantear esta determinación de Latinoamérica, pero la pertinencia de ese reparo se apoya precisamente en el hecho de la violencia colonial, que permite situarse en una circunstancia ético-histórica particular. Lo anterior permitiría comprender por qué las prácticas corporales que se construyen en el contexto de América Latina han operado como herramientas de confrontación para dar cuenta del trauma histórico tejido en sus propias biografías. A raíz de ello, las artistas latinoamericanas buscaron nuevos paradigmas antropológicos, nuevas representaciones y expresiones desde la idea de un cuerpo encarnado (en sentido simbólico) como un campo de fuerza influenciado por el mundo y con poder de acción sobre este (Fischer-Lichte, 2011). En esta nueva figura antropológica se dio la contradicción de recurrir al dolor auto infligido y controlado para desactivar un sufrimiento que escapaba a todo control, presente inevitablemente en los hechos de la vida personal (Le Breton, 2021). La herida, y especialmente la sangre que corre, materializa un sufrimiento intolerable que se propone desde un nuevo control, desde ese dolor que procura una sensación brutal de realidad (Le Breton, 2019). Ese dolor escogido recuerda el hecho de estar vivo, muy distinto a ese otro dolor impuesto por la sociedad que nos fragmenta; es decir, se apuesta ahora por el dolor “que uno controla”; ese “que está en la vida y es incontrolable” (Le Breton, 2019). Estas acciones son una ritualización in extremis de lo insostenible, porque no hay otra salida, y la sangre derramada no es cualquier sustancia, está cargada de una potencia simbólica, sobre todo si quién la derrama es la propia autora, y derramarla deliberadamente equivale a ejercitar una potencia de transgresión.

El corte en la piel que podemos apreciar en la instantánea inferior se puede ver en reiteradas acciones de la performancera chilena Perpetua Rodríguez (1980). El caso que hemos seleccionado (Imagen 1), es la acción *Ya no estás sintiéndote sola* (2019),

se realizó en Espacio Alianto, Santiago Chile, en el marco del 4to Foro Humanista Latinoamericano de Red de Diversidad Humane. A lo largo de 10 minutos, en un ambiente íntimo y tenuemente iluminado por unas velas, la performancera se recuesta en el piso, torso desnudo y boca abajo. Una mujer que utiliza guantes blancos de látex, sugiriendo la carga profiláctica de una piel blanca, limpia la espalda de la autora con alcohol para luego con un bisturí comenzar a cortar su piel. La presión del bisturí y el ritmo de las laceraciones muestran cierto cuidado por el dolor que se está provocando; es un corte cariñoso. Una vez que termina la tortura, la victimaria se recuesta sobre Rodríguez, y así, cuerpo y cuerpo, se presionan; la espalda herida es presionada por el pecho de la perpetradora que viste una polera blanca. La palabra LESBIANA queda transferida en la ropa y recién podemos descubrir la inscripción realizada sobre la piel. La palabra es inscrita bajo la lógica de la técnica del grabado; es decir, en sentido contrario, para que una vez impresa por contacto sobre otro soporte -otro cuerpo- permita una correcta legibilidad. El cuerpo de la artista opera como una matriz donde se inscribe la carga de un cuerpo oprimido que no sólo es mujer, sino que además es morena y homosexual. Y, por otro lado, su cuerpo es la matriz que perpetúa el peso de la opresión al traspasar esta carga a otros cuerpos como superficies de inscripción. La autora plantea la idea de que las luchas feministas no son las mismas en todo el mundo; que las luchas de las mujeres latinoamericanas no se basan en la búsqueda de la igualdad de oportunidades, sino en la erradicación de las violencias y de la explotación a las que han sido sometidas. No solo el cuerpo del indígena y el de las mujeres han sido considerados cuerpos discapacitados y excluidos por la modernidad, sino que todo cuerpo que se desvía del ideal del cuerpo masculino cisgénero blanco es también oprimido.



imagen 1

<sup>13</sup> Término adaptado de la palabra en inglés “performers”.

En otra performance, titulada *El virus somos tú y yo (2020)*, la acción se desarrolló en el contexto de encierro por la pandemia Covid-19 y se realizó en el marco del Encuentro Mizzing Nezz, Festival de la India (Imagen 2). La artista performer sale de su casa sin “permiso sanitario” junto a su pareja para trasladarse a la casa de una especialista en perforaciones (piercings). Allí, vía streaming y transmitido en Nueva Delhi, las mujeres, una frente a la otra, rozan sus lenguas en un juego erótico, acercándose y alejándose una y otra vez. A continuación, la piercir<sup>14</sup> perfora primero la lengua de Rodríguez y luego - fuera de cuadro- perfora la lengua de su compañera; un largo piercing atraviesa sus lenguas y al mismo tiempo las une sin posibilidad de separarse. Es una suerte de unión matrimonial, un rito que no deja de referir a la violencia masculina que sigue presente bajo la figura de la fálica pieza de acero que las penetra y violenta. La censura al amor lésbico se manifiesta al producirse un desenfoque en la cámara, de manera que la escena queda sin nitidez. Una vez liberadas de la pieza de acero, ambos órganos comienzan a sangrar y al volver a ponerse en contacto se produce la “transmisión” de su infeccioso amor. Un hilo de sangre las sigue uniendo en este rito de amor mientras se van separando lentamente.



imagen 2

Finalmente, la performance *No tocar, por favor. Do not touch, please (2022)*, realizada en la Galería Grace Exhibition Space de Nueva York, es una acción a modo de *tableau vivant*<sup>15</sup> que recrea una famosa pintura *La Venus en el Espejo*, de Diego de Velásquez (1647), quien pinta a la primera Venus de cabello negro de la modernidad (Imagen 3). La mujer mira su reflejo en un espejo que sostiene un querubín. La

pintura, conservada en la National Gallery de Londres, fue atacada en 1910 por una feminista, quien rasgó con un cuchillo la tela en señal de protesta por los derechos de las mujeres sufragistas.



imagen 3

Desde ahí, Rodríguez se afirma para desarrollar esta acción que muestra la tradición pictórica al representar la trágica historia de las mujeres en el arte, donde ser la musa es la única posibilidad que tienen para no ser invisibilizadas. La autora se recuesta sobre un pedestal que simula una cama, al igual que la Venus, pero ella mira hacia los espectadores. El verdugo tiene su rostro cubierto con una tela negra y Rodríguez le pide que lo descubra para que así todos puedan ver al hombre blanco hetero que profana el cuerpo de la mujer. Con un cuchillo corta la piel de su espalda. A diferencia de la performance anterior, esta vez la violencia del corte es brutal. La artista lee un texto a modo de mantra que repite incansablemente para intentar desprenderse del dolor físico mientras su espalda es dramáticamente flagelada. Sobre su piel una nueva palabra quedará como una cicatriz para siempre; esta vez, la palabra anglosajona *Cunt*<sup>16</sup> (Imagen 4). Los norteamericanos se han apropiado de dicha palabra para referirse a las mujeres en un sentido ofensivo y denostativo. La palabra puede ser una ofensa, un halago o un grito de guerra, ello va a depender del lugar donde sea utilizada. Para la performancera, la palabra es un grito de guerra con una posición subversiva que neutraliza su carga peyorativa: al apropiársela, la resignifica y desafía su carga negativa. En ese momento, dos hombres cargan la mesa y la giran para que el espectador pueda ver la grafía de la violencia sobre su espalda. El espejo se ubica en un ángulo que permite a la

autora ver su reflejo. Nosotros logramos ver también en su rostro la acción del cortisol liberado por su cuerpo. Rodríguez no está completamente en el presente. Por el reflejo se ve también al *gringo*<sup>17</sup> voyerista que fotografía cual turista un objeto de exhibición. Unas postales que llevan impresas la pintura de Velásquez son estampadas con la sangre de la artista y regaladas a modo de *souvenir*<sup>18</sup> al público visitante.

“No tocar por favor” es el clásico letrero que se encuentra en los museos para advertir a los visitantes que no pueden tocar las obras de los genios maestros pintores, pero el cuerpo de la artista es tocado y fotografiado por los hombres. Mary Richardson raja la espalda de una mujer representada; Perpetua es directamente rajada por el hombre blanco.



imagen 4

Cualquier dolor corporal es también sufrimiento, lo que zanja la dicotomía entre el cuerpo y la mente, y permite recuperar ese cuerpo sometido, sojuzgado y torturado, para resemantizarlo como un territorio de resistencia desde otro territorio cuya herida sigue abierta, la herida colonial<sup>19</sup> que señaló Anzaldúa (2016). La performance transmite historia a través del cuerpo. Por ello, el tratamiento brutal al que ha sido sometido desde el colonialismo inspira el lenguaje simbólico de tortura, la operación y el sacrificio de unas performances entramadas ya con los conflictos socio políticos, el capitalismo, la sexualidad y la represión política latinoamericana (Giunta, 2018).

<sup>14</sup> Término utilizado para referirse a las personas especializadas en la práctica de realizar perforaciones en diversas partes del cuerpo con fines estéticos o culturales.

<sup>15</sup> “Tableau vivant” es una expresión francesa que significa “cuadro vivo”. Se refiere a una representación estática de un escena, figura o imagen en la que los participantes, a menudo en un contexto teatral o artístico, se posicionan de manera que imitan una pintura, escultura u otra obra de arte.

<sup>16</sup> La palabra “cunt” es una controvertida palabra en inglés generalmente utilizada de forma vulgar y ofensiva con las mujeres, expresando desprecio y hostilidad.

<sup>17</sup> Término que se utiliza para referirse a una persona de origen estadounidense. Dependiendo del contexto puede tener connotaciones tanto positivas como negativas.

<sup>18</sup> La palabra “souvenir” se refiere a un objeto que se guarda para recordar un evento, lugar, o experiencia, o como un recuerdo de un viaje.

<sup>19</sup> Gloria Anzaldúa habla del trauma y el dolor de la herida colonial, que no se reduciría solo al acontecimiento histórico de la colonización del “Nuevo Mundo” y de su “descubrimiento”, sino que sería la suma de todo esto, además de una historia de violencia sistémica, de choque y supervivencia, que construye un sentimiento de inferioridad impuesto en los seres humanos que no encajan en el modelo hegemónico euroamericano y por tanto, son susceptibles de ser esclavizados, violados y sometidos.

## A modo de epílogo. Sobre la recuperación del cuerpo político

Uno de los principales proyectos de la Modernidad fue desarrollar una política del cuerpo instrumentalizado y subordinado, otorgándole un valor de objeto para transformarlo en una útil máquina de trabajo y fuente de beneficios al servicio del mercado capitalista. Se esforzó por domesticarlo mediante su mecanización y la destrucción de su autonomía y creatividad, para así, alienarlo y enajenarlo. Pero el cuerpo ha sido siempre un enemigo potencial del pensamiento occidental que ha visto difícil de dominarlo, clasificarlo y desarticularlo (Mejía, 2014). Por tanto, al ser el lugar de la escisión, se le concede el privilegio de la reconciliación, y al arte la posibilidad de rescatar dicho vestigio precarizado por las condiciones sociales de su existencia para repensar el cuerpo como una entidad plegada a los dictados de un discurso homogeneizador que lo instrumentalizó hasta convertirlo en un simple *médium*, sin más función que la de servir a la expansión del sistema dominante (Jappe, 2017).

A partir de la década de 1960, para los feminismos el cuerpo se convirtió en el elemento central de su lucha de resistencia y liberación, un objeto de opresión, control y explotación por las normas patriarcales impuestas. Para ello propuso la búsqueda de agenciamientos que reivindicaran su liberación. Para las prácticas performáticas en el marco de las artes visuales, el cuerpo ha sido un argumento central de su práctica que se ha manifestado mediante la infinitud de formas en que ha sido representado a través del tiempo. La historia de la representación humana ha sido la de la representación del cuerpo, y al cuerpo se le ha asignado un rol, en tanto portador de un ser social (Rojas, 2006). Dichas representaciones nos han hablado sobre los diferentes valores que lo distinguen y definen, así como de sus modos de existencia en diferentes estructuras sociales percibidas por diferentes culturas a lo largo de la historia. Pero, la imagen del cuerpo constituyó una representación en crisis y la representación del cuerpo una imagen en crisis (Belting, 2010).

Las artistas performanceras comenzaron

a utilizar su cuerpo como una herramienta para desafiar las narrativas dominantes, subvertir los estereotipos de género, visibilizar las experiencias de las mujeres y promover la conciencia sobre cuestiones de género y justicia social. El cuerpo se rebeló al monopolio representacional, y en lugar de aludir a sí mismas a través de la "imagen" reaccionaron *in corpore et cum corpore*<sup>20</sup>. Así es como surge una nueva práctica contemporánea conocida como performance, donde la representación del cuerpo de la mujer se desplazó simbólicamente y políticamente: de poner el cuerpo como musa para el goce visual masculino a poner el cuerpo como creadora, encarnando la práctica y convirtiéndose en agente de acción para recuperar su dimensión política.

En esta indagación del cuerpo, algunas artistas buscaron la exaltación de los sentidos y llevaron el cuerpo a los límites físicos para traerlos nuevamente a la vida, como el caso de la autora revisada, Perpetua Rodríguez. Toda experiencia corporal lleva consigo, inevitablemente, aspectos sociales y biográficos, y todo compromiso político tiene un inevitable componente corporal (Federici, 2022). De ahí que varias artistas latinoamericanas tomaran su cuerpo como soporte de experiencias y experimentación, incluyendo actos ritualizados de auto destrucción física, autoflagelo e incluso la mutilación de algunos miembros de su cuerpo. Para Mejía (2014), estas artistas utilizaron un cuerpo que podía ser degradado a través de un proceso entendido como "política de la experiencia", precisamente para exaltar el carácter orgánico de este y su condición material y así abordar problemas referidos a los cuerpos traumáticos, oprimidos moral y políticamente.

El arte, desde los feminismos, puso de manifiesto la relevancia política del cuerpo de la mujer que se convirtió en un campo de batalla contra un sistema de valores considerado represor (Federici, 2022). De esa arena ha devenido en centro de atención, ya no definido por la biología y atrapado bajo el velo de sus representaciones, sino por su propia corporización y presencia modelada por la interacción social. Este nuevo imaginario del cuerpo iba a penetrar en la sociedad

y ningún ámbito de las prácticas sociales saldría ileso de las reivindicaciones que cobraron fuerza a raíz de las críticas sobre la condición corporal de los humanos. Desde entonces, el cuerpo ha sido el territorio de enunciación y resistencia desde donde deconstruir e insubordinar las articulaciones disciplinarias de los regímenes de poder, un terreno de confrontación y un vehículo para prácticas sociales transformadoras. Según Federici (2022), hoy probablemente más que nunca el cuerpo -en tanto categoría de acción- ocupa el centro de la política radical e institucional, ya que no habría cambio social, cultural o político ni práctica económica que no se exprese a través del cuerpo. Justamente, la performance latinoamericana constituye una muestra elocuente de producir arte desde una nueva perspectiva epistemológica de liberación del cuerpo fuera del canon hegemónico, a través de una mirada feminista que busca superar la violencia colonial. En el cuerpo reside una cualidad política inmanente: la capacidad de transformarse a sí mismo y a los demás (Tatián, 2002), y por ello la lucha por la liberación de las mujeres debía reapropiarse del cuerpo para reconocer su capacidad de resistencia y expandir su potencia política. El arte, le devuelve esa potencia política. En eso estamos...

<sup>20</sup> Expresión latina que se entiende como "en el cuerpo y con el cuerpo".

## Referencias

- Alcázar, J. (2014).** Performance un arte del yo, Autobiografía, cuerpo e identidad. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Anzaldúa, G. (2016).** Borderlands / la Frontera. Madrid: Editorial Capitán Swing Libros S.L.
- Bengoa, J. (2016).** La emergencia indígena en América Latina. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Belting, H. (2010).** Antropología de la imagen. Madrid: Katz Editores.
- Bidaseca, K. (2016).** Feminismos y Poscolonialidad. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Botinelli, A.; Solar, V.; Soto, A. (2022).** Cuerpo y Violencia. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Déotte, J. (2013).** La época de los aparatos. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Echeverría, B. (2018).** Modernidad y blanquitud. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Escobar, T. (2008).** El mito del arte y el mito del pueblo. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Federici, S. (2022).** Ir más allá de la piel. Madrid: Editores Tinta Limón.
- Fischer-Lichte, E. (2011).** La estética de lo performativo. Madrid: Abada Editores.
- Giunta, A. (2018).** Feminismo y arte latinoamericano. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jappe, A. (2017).** La sociedad autófaga. La Rioja: Ed. Pepitas.
- Le Breton, D. (2021).** Antropología del cuerpo y modernidad. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- \_\_\_\_\_ (2019). El cuerpo herido: Identidades estalladas contemporáneas. Buenos Aires: Topia Editorial.
- Martínez, L. (2011).** Barroco y Neobarroco. Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Mejía, I. (2014).** El cuerpo posthumano. Ciudad de México: UNAM México.
- Nochlin, L. (2022).** Mujeres, arte y poder. Barcelona: Editorial Planeta.
- Quijano, A. (2019).** Ensayos en torno a la colonialidad del poder. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- Rojas, M. (2006).** El imaginario, civilización y cultura del siglo XXI. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sanabria, C. (2015).** Pensar el arte hoy: el cuerpo. Bogotá: UTADEO.
- Segato, R. (2018).** La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Buenos Aires: Editorial Tróika.
- Tatián, D. (2002).** Spinoza y el Arte. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta.
- Tijoux, M. (2019).** Sexo- Género/ Raza/ Clase: Latinoamérica desde una óptica interseccional. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- \_\_\_\_\_ (2016). Racismo en Chile: La piel como marca de la inmigración. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.



**TEATRO Y AUTO-BIOGRAFÍA ANTE LA BARBARIE.**  
*Imposibilidad de los sueños en cuerpos indomables.*

**THEATER AND AUTOBIOGRAPHY IN THE FACE OF BARBARISM.**  
*Impossibility of dreams in indomitable bodies*

**TEATRO E AUTOBIOGRAFIA DIANTE DA BARBÁRIE.**  
*Impossibilidade de sonhos em corpos indomáveis*

*Andrés Grumann-Sölter*

Escuela de Teatro, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile  
agrumann@uc.cl

**RESUMEN**

En el marco de la conmemoración de los 50 años del golpe cívico-militar en Chile se presentaron diversas aproximaciones al horror. La catástrofe histórica no solo delimitó la vida de quienes la padecieron, sino que rearticuló los modos en que los cuerpos se presentaban en el espacio público. Desde la teatrología, el ensayo aborda aspectos de la autobiografía y el teatro en tiempos de la barbarie (1974) y se pregunta por cómo 2 actores transformaron el horror en cuerpos indomables que desplazaron la imposibilidad de los sueños. Una anécdota de Heiner Müller presenta el problema que se debatirá a lo largo del ensayo.

**Palabras claves:** teatro, auto-biografía, barbarie, cuerpo, actuación

**ABSTRACT**

Within the framework of the commemoration of the 50th anniversary of the civil-military coup in Chile, various approaches to horror were presented. The historical catastrophe not only delimited the lives of those who suffered it, but also rearticulated the ways in which bodies were presented in public space. The essay presents aspects of autobiography and theater in times of barbarism (1974) and asks two actors how they transformed horror into indomitable bodies that displaced the impossibility of dreams. An anecdote from Heiner Müller presents the problem that will be discussed throughout the essay.

**Keywords:** theater, autobiography, barbarism, body, performance

**RESUMO**

No âmbito da comemoração do 50º aniversário do golpe civil-militar no Chile, foram apresentadas diversas abordagens do horror. A catástrofe histórica não apenas delimitou a vida daqueles que a sofreram, mas também rearticulou as formas como os corpos eram apresentados no espaço público. A partir da teatrologia, o ensaio apresenta aspectos da autobiografia e do teatro em tempos de barbárie (1974) e pergunta a dois atores como eles transformaram o horror em corpos indomáveis que deslocaram a impossibilidade dos sonhos. Uma anedota de Heiner Müller apresenta o problema que será discutido ao longo do ensaio.

**Palavras-chave:** teatro, autobiografia, barbárie, corpo, performance

1974: “Al principio existía la vida”, este es el título de la obra que El Aleph logró escenificar solo en 4 funciones antes que la compañía fuese desmembrada por los agentes de la dictadura. El texto, que incluía retrazos de la Biblia, del Principito, del Quijote, estaba lleno de guiños a la Unidad Popular y a la figura de Salvador Allende. Para muchos, una locura que pretendía sostener la existencia de la vida en medio de la barbarie cívico-militar que de golpe desdibujó el tejido social y colectivo en Chile. Cuerpos indomables que aman la vida encarnada en el arte del teatro, pero cuya fragmentación definitiva se materializó después de la cuarta función: Óscar Castro y su hermana Marieta son detenidos y enviados a prisión, siendo recluidos, primero en Tres Álamos y luego en los campos de concentración de Ritoque y Melinka. Unos días después, la madre de los Castro, Julieta Ramírez junto a su cuñado Juan McLeod (miembro de El Aleph), son detenidos e ingresados a la prisión. Se supo de ellos por última vez el 23 de diciembre de 1974 en Villa Grimaldi.

En nuestra lengua, el verbo transitivo “domar” refiere a “amansar a un animal salvaje y hacer que obedezca al ser humano, así como, también, a “contener o moderar cierta pasión o conducta”. Etimológicamente se vincula al latín domare que, a su vez, refiere a domus, en español: casa (domar la casa...). Por su parte, el prefijo “in”, también del latín, apunta a una acción “hacia adentro”, además de referir a una negación o privación. En ambas acepciones, el domar infiere una acción directa de dominio, control y obediencia del cuerpo, sus conductas y pasiones. Tomando en cuenta lo anterior, mi propuesta de cuerpo indomable refiere a dos asuntos: por un lado, a la imposibilidad de eliminar la “casa”, donde casa refiere a las instancias propias y colectivas de hacer memoria (recordar el trauma en nuestros cuerpos), así como al arte de actuar y, por el otro, a la imposibilidad de contener y asegurar previamente la afección sensible que se nos aparece, que emerge en nosotros, ante la barbarie. Entre estos dos asuntos, amplios y diversos, se juega para nosotros un asunto fundamental: el lugar de la actuación en el teatro y en la vida de quienes contienen el oficio de la actuación. En este caso se tratarán dos testimonios de lo que he llamado en este escrito como cuerpos indomables: el de la actriz Gloria Laso quien, en el marco de una entrevista televisiva, recuerda instantes de sus vivencias ante la barbarie en las que su propio cuerpo da cuenta de la afección, el miedo y dolor experimentados en forma de gestos y movimientos en su cuerpo y la del actor Roberto Parada quien se entera de la muerte de su hijo a instantes de salir a escena, desplegando su arte de la actuación, mientras sus compañeros de escena, donde destaco los relatos de Elsa Poblete y Héctor Noguera, quienes dan cuenta en escritos testimoniales el desgarramiento indomable de los cuerpos. Dos testimonios de actores chilenos en medio de la barbarie, enmarcados en contextos de difusión discímiles (una entrevista transmitida por un canal de televisión abierta en la que Laso recuerda su vivencia traumática y en una función de obra, en la que los compañeros de Parada, recuerdan el dolor compartido) que me permiten presentar vivencias extremas trazadas por dos cuerpos indomables del arte de la actuación chilena ante la barbarie. Cuerpos cuyo oficio se mezcla con la vida testimoniada, sus formas de interacción con la afección (en términos patológicos) y la imposibilidad de ser domados. Como lo veremos a continuación, estoy interesado en presentar el poder transformador del cuerpo actoral en el teatro como encarnación afectiva in-domable ante la barbarie en Chile durante la dictadura cívico-militar.

## 1. El teatro *ante* la barbarie

Para comenzar, quisiera retomar el recurrentemente citado dictamen de Th. W. Adorno: “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”. Recordemos que Adorno, quien escribió varias páginas para la música, el cine y la ópera, le dedica algunas, pero significativas, ideas al teatro en su texto *Televisión y cultura de masas* (2002) cuando nos dice: “el arte del teatro no puede separarse de la reacción del auditorio” (Adorno, 2002, p.1). En ello, Adorno valida una definición de teatro como relación entre cuerpos que se afectan en un presente más allá o complementando el paradigma identificatorio de la representación, desplazando, de este modo, como primitivas y superficiales a ciertas tendencias pseudo-realistas del teatro con las que la cultura popular de masas buscaba inculcar una experiencia intensificadora de la catarsis en el público. Es más, Adorno sostiene que lo que cuenta en el proceso de generar una experiencia intensificadora en el público “no es la importancia del crimen como expresión simbólica de impulsos sexuales o agresivos que de otro modo están controlados, sino la confusión de este simbolismo con un realismo mantenido pedantescamente en todos los casos de percepción sensorial directa” (p.1). Lo que Adorno describe con el concepto de “confusión” va emparejado con aquellas tendencias pseudo-realistas que buscaban traspasar un tipo de identificación entre la vida real y su representación en el público, desplazando aquella dimensión corpo-afectiva (páthica y extraña) con la que toda actuación despliega su arte. El filósofo de la Escuela de Frankfurt, ejemplificando con el tipo de recepción que la *Orestíada de Esquilo* y el *Edipo de Sófocles* generaban en el público griego, da cuenta de una ácida crítica a la presunción identificatoria de aquel pseudo-realismo. En sus palabras: “A decir verdad, el pseudo-realismo permite la identificación directa y sumamente primitiva alcanzada por la cultura popular; y presenta una fachada de edificios, habitaciones, vestidos y caras triviales como si constituyeran la promesa de que algo emocionante y estremecedor puede tener lugar en cualquier momento” (2002, p.2) estableciendo, en palabras de Stanislavski, “un efecto de creencia” permanente en el espectador (por medio de la catarsis) que es definido por Adorno como “cultura popular” capturada por un paradigma identificatorio de la representación. Adorno, pensando en las experiencias de control que comenzaban a posicionarse de modo masivo a través de la televisión en el formato de una “cultura popular”, sitúa un paralelismo con el arte de la actuación realista que perseguía domar la experiencia interpretativa del espectador a través de aquel “efecto de creencia” con el que Stanislavski elaboró sus primeras concepciones de la actuación<sup>1</sup>.

Aquel “primitivismo” que critica el filósofo alemán en cierto realismo teatral, es parte de las estrategias de dominación que despliega la televisión en la masa popular, anulando dimensiones de lo humano y la propia actuación en la que la identificación se da más allá de la interpretación, esto quiere decir, a través de la *afección corporal* en la que el arte de la actuación puede jugar un rol determinante y que la presente propuesta desea trazar

con dos ejemplos. Un rol que, frente a la barbarie, cobra un cariz particular y donde se pueden rescatar diversos testimonios encarnados en actrices y actores que son parte significativa de la historia del teatro chileno. Así planteado, la actuación en el teatro presentaría la posibilidad de re-pensar otro vínculo, otra relación *con* la barbarie, una que se desprenda de este pseudo-realismo criticado por Adorno a propósito de sus similitudes con el rol de la televisión y posicione otra concepción de la representación en la que la división da paso al testimonio encarnado *ante* la barbarie en formas del testimonio. Las preguntas entonces son: ¿cuál otra relación? Y ¿cómo serían estos vínculos? La respuesta estaría, pienso, en aquella doble imposibilidad que presento bajo el concepto de un cuerpo indomable para la interpretación de la actuación dentro del teatro. A raíz de ello, partamos revisando una anécdota, un testimonio *con* y *ante* la barbarie que recorre los fundamentos de la actual propuesta. Para, posteriormente, presentar los dos ejemplos de la actuación en el teatro chileno.

<sup>1</sup> Recordemos que el modelo de actuación propuesto por Konstantin Stanislavski contiene al menos dos fases claramente definidas enmarcadas en decisivos libros donde elabora su concepción teórica y pedagógica. Por una parte, aquella que invita al actor a indagar en la “memoria emotiva” para la construcción del personaje (*El trabajo del actor sobre sí mismo* en el proceso de la encarnación y *El actor se prepara*) en la que el actor dialoga con sus emociones para crear las del personaje y, en su última etapa de vida vinculada a un trabajo de las acciones físicas, como lo sostiene Christopher Balme “enfaticando la importancia de llegar a un equilibrio entre los aspectos físicos, vocales y los aspectos emocionales” (2013, p.51). En ello, el propio Stanislavski se dio cuenta de aquella dimensión de las acciones físicas afectadas que comprometen el proceso de encarnación del personaje, proponiendo un modelo de enseñanza actoral robusto que contribuyó en la formación de actrices y actores hasta el día de hoy con múltiples variaciones realistas. Adorno, solo se detuvo en un elemento que obedece a la formulación temprana del sistema del teatrante ruso.

## 2. Una anécdota ¡biográfica! Entre un cuerpo indomable y la barbarie

Kurt Müller, nacido el año 1903 en Alemania, que militó en el Partido Socialista y fue un activo opositor a Hitler, se transformó en un fantasma, el fantasma de la niñez de Heiner Müller, su hijo. En 1958, Heiner Müller escribe *El Padre (Der Vater)* como un modo de doblar su biografía a través del arte del teatro. Su relato comienza del siguiente modo:

El 31 de enero de 1933 a las cuatro de la madrugada a mi padre, funcionario del Partido Socialdemócrata de Alemania, lo sacaron de la cama y lo arrestaron. Me desperté: el cielo tras la ventana negro, ruido de voces y pasos. En la habitación de al lado estaban tirando libros al suelo. Oí la voz de mi padre, más aguda que las voces de los extraños. Me levanté de la cama y fui hasta la puerta. Por la rendija vi a un hombre que le pegaba a mi padre en la cara. Helado, con el embozo subido hasta la barbilla, yacía yo en la cama cuando se abrió la puerta de mi cuarto. En el umbral estaba mi padre, detrás de él los extraños, altos, con uniformes pardos. Eran tres. Uno sujetaba la puerta abierta con la mano. Mi padre estaba a contraluz, yo no le podía ver la cara. Le oí llamarme en voz baja. No contesté, ni me moví. Entonces mi padre dijo: está dormido. Cerraron la puerta. Oí como se lo llevaban, luego los pasos cortos de mi madre que volvía sol. (Reichmann, 1987, p.151)

El testimonio de Heiner Müller da cuenta de un traumático momento para su familia que dejó profundos huellas en el dramaturgo alemán, pero que, al mismo tiempo, impulsó su concepción de teatro desde una reivindicación escénica de la memoria fantasmal de su padre hacia un teatro como “laboratorio de la fantasía social” (*Errores reunidos*, 1975). Un teatro de/en el trauma. Pero: ¿cómo puede el teatro evitar las catástrofes hacia las se dirige la humanidad? Su respuesta, cito, mi teatro se instala allí “cuando la ranura de la visión se abre de vistazo en vistazo, cuando algo no visto entre imagen e imagen se torna casi visible, cuando algo no oído entre sonido y sonido se torna casi audible; o cuando algo no sentido entre sensaciones se torna casi palpable” (Lehmann, 2013, p.334, citando a Müller?). Parafraseando una vez más a Adorno, podríamos decir: ¿cómo pensar/hacer teatro no solo después de la barbarie, sino en la barbarie? En Müller, quien cuestiona con un trabajo en las materialidades del texto y su puesta en escena la idea brechtiana de un montaje cerrado que se proyecta sobre un público buscando una respuesta prefijada<sup>2</sup>, la estrategia convoca a “romper la clausura del drama” (Sánchez, 2002, p.155) junto a una práctica del *collage* como una estrategia con el objetivo de desmembrar la realidad en pedazos para crear una nueva realidad al interior del texto, así como en la escenificación. El mecanismo lo explica el propio Müller,

mi interés principal cuando escribo teatro es destruir cosas. Durante treinta años me obsesionó Hamlet, de modo que escribí un breve texto, *Hamletmaschine* (Máquina Hamlet), con el que intenté destruir Hamlet. Otra obsesión fue la historia alemana, y he intentado destruir esa obsesión. Creo que mi impulso más fuerte consiste en reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la superficie. Penetrar tras la superficie para ver la estructura. (Müller, 1982, p.160)

Ante la barbarie, Müller elaboró un mecanismo, no repitió una fórmula. Estamos frente a una disyuntiva, o al menos, a una disyuntiva teatral en la que se pone en crisis dentro de la barbarie la necesidad de proyectar nuevos sueños como un laboratorio de la fantasía social. Denis Diderot utilizó la palabra “paradoja”; ya en el siglo XX, Antonin Artaud lo denominaba como “su doble”, en que, como nos decía “siento en mí tales disposiciones para destruir”, el teatro y su función vital se transforma en la perturbación catastrófica que pone en escena, más no

necesariamente representa, lo extraño en la propia carne. Heiner Müller, citando a Artaud, nos indica:

Lo importante de Artaud es que constituye una gran perturbación. Ha perturbado todas las formas: la autocomprensión ingenua de la gente del teatro y naturalmente también la de los autores que escriben para el teatro. Y hoy se pueden actualizar muy bien algunas concepciones suyas. Artaud... intentó restituir al teatro una *función vital* que por lo general ya no tiene. (Müller, 1982, p.156, el destacado es mío)

El dramaturgo alemán une su gran perturbación biográfica (relataba en *Der Vater*) con la necesidad de Artaud de restituir al teatro su función vital bajo la idea de un “placer de la catástrofe” ... donde, cito a Müller: “la existencia sólo está justificada por la imposibilidad de ver realizados los sueños. La imposibilidad de construir un nuevo orden (que) justifica el anhelo de destrucción y de catástrofe, en cuanto apertura del campo utópico: la destrucción crea el espacio libre para el movimiento” (Müller, 1982, p.159) de otro teatro. De aquel mecanismo en la que una máquina (Hamlet) “intente destruir Hamlet”, surge la materialización del conflicto: la materialización de la destrucción de la forma dramática, en la que subyace una idea de representación como “cosmos ficticio”, cerrado en sí mismo. Dado que la forma dramática ha sido “contenedor de la sociedad en sus límites” (Müller, 1977, p.110), no podía seguir funcionando ante la barbarie. Su mecanismo apuntaba a “la renuncia a la forma intelectual, a la arquitectura dramática, llevado [al teatro] a una preeminencia de lo asociativo y de lo rítmico en el momento de la escritura: lo primero es el ritmo, luego aparecen palabras aisladas, sólo entonces la idea, que, al ser formulada, es al mismo tiempo superada o relativizada, y se olvida uno de ella” (Sánchez, 2005, p.157-8).

Pienso en esta forma ideada por Heiner Müller, aquel mecanismo artístico de desmembrar el texto dramático y sus formas tradicionales de representación, creando un espacio libre para el movimiento como sueño encarnado. Y la conecto con aquel acto de barbarie que Adorno delimitaba a la poesía, pero que cuando se piensa desde el teatro, adquiere otro lugar de enunciación que, para efectos del horror y la catástrofe es, en palabras de Artaud, una “miseria indomable” en la que confluye una radical crítica al realismo para el teatro y, al mismo tiempo, una reivindicación a la encarnación, la función vital, presente que contiene a todo teatro como comunidad y que, a mi juicio, conecta a Heiner Müller con Theodor Adorno. En palabras de Müller: “no se ha puesto suficientemente en entredicho si el concepto de realismo -aplicado al teatro- es utilizable para éste. El realismo en el teatro es algo completamente distinto al del cine o la novela. Para empezar, es ya por completo no realista que unas personas se planten en un escenario y hagan algo, mientras otras están sentadas abajo.” (Müller, 1975, p.34). Aquí volvemos a Adorno y su manera, simple, pero efectiva de definir “el arte del teatro que no puede separarse de la reacción del auditorio” (Adorno, 2002, p.4), un teatro de la “gran perturbación” que encuentra el engranaje de su propio mecanismo en la “memoria obstinada” hecha “función vital” (p.4). En ello, las formas del hacer en el teatro cobran otro valor y otra presencia, tanto en las tablas y frente a un público, como a través de la pantalla de un televisor en el marco de una entrevista donde la barbarie se pone en escena de un modo particular, como testimonios de un cuerpo indomable en el teatro.

<sup>2</sup> En *Errores reunidos*, Müller ahonda en esta concepción del siguiente modo: “Gertrude Stein formuló una definición del teatro que me gusta mucho: escribir para el teatro significa que todo lo que acaece durante el proceso de escritura pertenece al texto. Cuando uno escribe prosa tiene que sentarse a escribir, pero un drama no se puede escribir sentado. Es más lenguaje corporal que prosa”.

<sup>3</sup> La lectura de un montaje cerrado como un “cosmos ficticio” que persigue una respuesta prefijada en el público por parte de Bertolt Brecht se puede corroborar en los planteamientos que desarrolla el teatrólogo alemán Hans-Thies Lehmann dentro de sus libros *Tragedia y Teatro Dramático* (2018), *Politisches Schreiben* (2015) y *Teatro Posdramático* (2013). En este último, Lehmann argumenta del siguiente modo: “La teoría de Brecht contenía una tesis altamente tradicional: la fábula continuaba siendo el alfa y el omega del teatro”. El teatro brechtiano contiene un “estilo político, la tendencia hacia el dogmatismo y el énfasis en lo racional” (p.59) en la que “el modelo épico” (como lo llamó el propio Brecht) procuraba “la representación de un cosmos ficticio, un cosmos cuya clausura estaba garantizada mediante el drama y su correspondiente estética teatral” (p.55).

### 3. Testimonios de aquel cuerpo indomable ante la barbarie

En su libro *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste* (2004), Susan Buck-Morsos define la contradicción entre la legitimidad de la violencia estatal y la democracia de masas como un modo de pensar los mundos soñados en el momento de su desaparición. Antes dijimos que el mecanismo con el que Heiner Müller recompuso su propia biografía en una forma artística, contiene aquel germen de pensar y poner en práctica la imaginación de un mundo soñado como “laboratorio de fantasía social” (Reichmann, 1977, p.111) destruida, fragmentada<sup>4</sup>. La barbarie fragmenta, destruye vidas, la catástrofe y el horror que la contienen dinamitan y hacen desaparecer a los cuerpos. Aquellos que permanecen con vida, cargan con el trauma, con huellas y llagas irreversibles en el cuerpo. Esas huellas no son solo físicas, también se encuentran en lo más profundo de nuestros cuerpos y emergen como modos del recordar y, en el caso de Müller como fantasía social hecha laboratorio teatral.

La barbarie fragmenta, destruye vidas, la catástrofe y el horror que la contienen dinamitan y hacen desaparecer a los cuerpos que emergen una y otra vez como fantasmas en testimonios, imágenes, escritos. Por su parte, aquellos que permanecen con vida, cargan con el trauma, con huellas y llagas irreversibles en el cuerpo. Esas huellas no son solo físicas, también se encuentran en lo más profundo de nuestros cuerpos y emergen como modos del recordar y, en el caso de Müller, como fantasía social hecha laboratorio teatral.

El teatro, como lo sostiene de un modo consistente Hans-Thies Lehmann en su *Teatro Posdramático* (2013), cito: “efectúa un trabajo de memoria en los cuerpos, en los afectos y, solo después, en la consciencia” (p.234). De ello se desprende que “en la médula de la actuación (actoral) no existe tanto la transmisión de significados, como el arcaico placer/temor a actuar, a la transformación como tal” (Lehmann, 2013, p.135). De este modo, “el teatro es una transformación, una metamorfosis a todos los niveles.” [...] “Así se puede comprender mejor que el abandono del modelo de la mimesis de acción de ningún modo comporta el final del teatro” (p.135). No pretendo definir o delimitar las prácticas actorales que revisaremos a continuación junto a lo planteado por Lehmann, sino utilizar sus hilos argumentativos para hacer comprensible la potencia de estos *cuerpos indomables* más allá del modelo mimético de la acción en términos de actuación, en términos de una “metamorfosis a todos los niveles” (p.135) que compromete tanto a la representación verosímil, propia del modelo mimético, como a la vida en forma de testimonio encarnado. Desde esta perspectiva, un cuerpo indomable en el teatro es aquel que no es delimitado por el paradigma mimético de la representación, sino aquel que, encarnando un personaje, se presenta como perturbación vital puesta en escena. Por lo anterior, sostengo que, una actuación o presentación puede definirse como verosímil en el teatro de

muchas maneras, pero me interesa remarcarla en tanto acción vital encarnada tanto si el oficio técnico logra conectar con el espectador y su interpretación de lo representado como en cuanto su testimonio es capaz de generar una transformación real tanto en el actor como en el televidente ante la barbarie, junto a recursos que comprometen aquella parte indomable de su cuerpo. La lectura a Antonin Artaud como perturbación vital en las formas de hacer teatro, por parte de Heiner Müller y su testimonio en forma de un recuerdo hecho cuerpo, son parte constitutiva de esta aproximación expandida a la actuación y al quehacer en el teatro, toda vez que nos propone entender el oficio como arte indomablemente encarnado. En ello, la irrupción de la afección biográfica juega un rol determinante en la forma del testimonio son claves en mi argumentación. Por lo tanto, de la evocación entre mi biografía y la irrupción en mí de la *afección*, emerge el *testimonio*, lugar de validación de una verdad que se ha transformado en una herramienta de gran valor para reconstruir las partes (los fragmentos) relevantes y necesarios de nuestra historia y, justificar la posibilidad de sentir realizados los sueños. El teatro testimonial retoma esta tradición que une la labor teatral con la memoria utilizando como “materia prima el testimonio” (Contreras, 2017, p.20)<sup>5</sup>.

La forma del testimonio fue utilizada por Heiner Müller para elaborar un mecanismo de escritura y de escenificación con el objetivo de proyectar la imposible transformación en forma de una fantasía ante la barbarie. En ello, Müller hablaba de que “el placer en la catástrofe” [...] “*sólo está justificado por la imposibilidad de ver realizados los sueños*”, donde el teatro se transformaría en un “laboratorio de la fantasía social”. Sin embargo, él no fue indiferente de su contexto y de la manipulación de los sueños y la fantasía, cito: “Habida cuenta de que las sociedades capitalistas, pero en el fondo toda sociedad industrial moderna y también por tanto la RDA, tiende a reprimir la fantasía, a instrumentalizarla, y a subyugarla en todo caso. Y tengo para mí que, por muy molesto que ello suene, la principal función política del arte consiste hoy en movilizar la fantasía”. Movilizar la fantasía social, los sueños más allá de su manipulación en una estructura de la verosimilitud previamente pactada, así como la conversión del hombre en mero instrumento de la revolución, allí, pienso, se construye un mecanismo, por supuesto, ideado y puesto en práctica por el arte teatral como respuesta ante la barbarie. ¿De cuál verosimilitud hablamos en este contexto? Revisemos dos breves, pero significativos ejemplos.

El crítico Juan Andrés Piña<sup>6</sup> propone una definición de teatro político como forma de “testimoniar de manera frontal, directa y realista acontecimientos humanos terribles que hasta ese momento era imposible publicar o informar” (*El Mercurio*, 2002, E15). El definir de este modo este tipo de teatro, Piña se refiere al texto dramático *Toda esta larga noche* (1976) de Jorge Díaz. La obra se estrenó en Chile, 25 años después por el director Mauricio Bustos, pero fue presentada en Europa por 4 mujeres

<sup>4</sup> Su propuesta la podemos encontrar en sus obras teatrales y, de forma clara, en dos volúmenes que han sido publicados bajo el nombre *Errores Reunidos* (Rotwelsch, 1975; 1977; 1982, traducción Reichmann, 1990).

<sup>5</sup> María José Contreras relata cómo “en América Latina, el testimonio emergió como un contra discurso, intrínsecamente antijerárquico, antisistémico y antihegemónico. Mientras el testimonio en Europa responde a una visión prevalente (incluso jurídicamente establecida) respecto de lo que sucedió en el Holocausto, entendida como una verdad que no puede ser negada, en América Latina el testimonio crece y se cría desde sus inicios como una práctica de resistencia que debe luchar constantemente por su legitimidad.” (2017, p.21).

<sup>6</sup> La definición de *teatro político* ha sido abordada por diversos autores, tanto desde la práctica teatral (Piscator, Brecht, Weiss, entre otros) como por las reflexiones teóricas que se hacen del teatro (De Vicente, 2013). Más recientemente Mauricio Barría e Iván Insunza despliegan un ejemplar recuperación de la noción de teatro político dentro de la escena nacional contemporánea, desde el año 2006, que leen bajo lo que denominan como “escena del malestar” (p.47). Su propuesta, en forma de “diagnóstico” sostiene “una rehabilitación de la pregunta por la historicidad de los procesos sociales y políticos, asunto que se materializó a través de una serie de montajes en los que destacaba la utilización de lo documental como procedimiento articulador del relato escénico” (p.45) y en las que se observan planteamientos en torno a “su condición laboratorios de investigación social y colectivos”, así como “al aparecer de otras subjetividades sobre la escena” y sus “lógicas de producción y financiamiento” (pp.48-49). Mi interés al utilizar la definición que propone Juan Andrés Piña se concentra en que este autor se vincula en términos generacionales e históricos de forma directa con los dos testimonios de la actuación que presento, así como a que Piña, en su rol como crítico teatral en periódicos nacionales, se refirió a estos casos, en particular al de Gloria Laso, haciendo uso del concepto teatro político junto a la noción de testimonio y remarcando la barbarie que los envolvía durante la dictadura cívico-militar chilena.

durante todos los años anterior a su estreno. Entre esas 4 mujeres se encontraba la actriz Gloria Laso, quien fue capturada por una patrulla militar *en su casa*<sup>7</sup> el año 1974. Había sido denunciada por otra mujer ya que, cito: “escondía a gente de izquierda en su casa”. La actriz pensó que era un chiste, pero, como ella misma lo indica, “después de la sorpresa vino el horror” (*Las Últimas Noticias*, 4 de noviembre, 2004). Casi siempre vendada de ojos, primero estuvo en la casa de tortura de José Domingo Cañas, posteriormente estuvo encerrada por 10 días en Cuatro Álamos encarnando el horror propio y de los otros. Este relato, fijado en reportes escritos, adquiere otro lugar de enunciación cuando es presentado en primera persona por Gloria Laso, quien describe aquel carácter indomable en su propio cuerpo *ante* la barbarie.

En el marco de una entrevista en el programa de televisión *Mentiras Verdaderas*<sup>8</sup>, Laso recuerda con más detalle aquellos aspectos de su memoria corporal en un relato que deja emerger el trauma vivido, cito: “la gente se hacía pipí, caca, había un olor horroroso, el miedo se sentía, se palpaba, se sentía una puerta de fierro y la gente empezaba a tiritar... es la memoria”. Durante la entrevista, Laso insiste en relatar con/en su cuerpo, nos dice: “es un dolor permanente, uno no se da cuenta, porque uno lo tiene como sepultado” (2013). Al enunciar en palabras esta frase, Laso hace un gesto y movimiento con sus brazos indicando su propio cuerpo, como escaneándose a sí misma, entrando en ella, en el fondo, recordando en su cuerpo su profundo dolor. En ese momento, siento en mí aquella extraña sensación de impregnación en mi propio cuerpo como televidente de aquella entrevista, lo interpreto como un modo de identificación que no requiere de una representación, sino que, como vivencia extraña, me afecta en términos patológicos (*pathos*), me toca, duele, infecta y transforma, haciéndome partícipe de su dolor. Este gesto/movimiento se deja describir, junto a lo que la bailarina e investigadora de la danza y bailarina ecuatoriana, Mónica Alarcón, ha descrito como el aparecer del recuerdo corporal o memoria traumática que activa “la condición háptica del cuerpo, su sistema cinestésico y el reconocimiento de que el espacio se construye a través del movimiento del cuerpo humano en múltiples experiencias no como una repetición muscular automatizada, sino como el proceso de una dinámica corporal sentida constituyen su capacidad de recordar” (2009). Para Alarcón, el trauma que contiene la memoria corporal es, al mismo tiempo, un modo de conciencia como la materialización fisiológica e interior que se nos aparecen súbitamente en y a través del cuerpo.

Pienso en este proceso “indomable” ante el trauma que contiene la memoria corporal, en el que la memoria irrumpe en la corporalidad reconfigurándola en su carácter extraño (Waldenfels), en particular cuando ésta ha sido atravesada por acciones ante la barbarie, generando un trauma de profundo significado como le ocurrió a Gloria Laso. El rol de la memoria en procesos de resistencia, dolor y trauma ha desplegado



Gloria Laso, entrevistada en *Mentiras Verdaderas* de la Red<sup>9</sup>

significativos guiños a la recuperación de la verdad, sin embargo, su proceso de materialización y producción de sentido no está exento de múltiples caídas, cortes y lagunas, propias de la función que cumple nuestra memoria. Allí el cuerpo traumatizado y el cuerpo de la actuación se unen en una experiencia distinta, extraña que demarca una la corporalidad testimonial, infectada de aquella memoria corporal que delimitaba Mónica Alarcón.

Enmarcado en la tradición fenomenológica del cuerpo, Bernard Waldenfels ha situado a la memoria, así como a la percepción, en el centro de sus propuestas. La memoria, nos dice Waldenfels, “depende sin duda de estructuras repetibles, de lugares de recuerdo colectivos, de signos y rituales de la memoria. Pero éstos marchan en vacío si no hay algo que despierte una y otra vez nuestra memoria” (2015, pp.231-232), porque la capacidad de la memoria insiste Waldenfels, “no puede pensarse sin que algo nos afecte y se nos impregne corporalmente” (p.232). En ello, lo indomable irrumpe en Gloria Laso al ser entrevistada, toda vez que, si bien no se encuentra sobre un escenario, su testimonio ante la barbarie traspasa la pantalla de un modo en que, así nuestra vivencia, el recuerdo corporal es descrito por Laso, de modo que, lo que nos dice sintoniza con lo que hace en gestos, acciones y movimientos corporales en el que se invoca y hace presente su afición sufrida. Sin actuar sobre la escena, Laso traspasa su trauma al televidente, lo hace partícipe desde aquella dolencia pática que la atravesó inesperada y radicalmente en tiempos de la barbarie. Su cuerpo/mi cuerpo como televidente siente la dolencia e “invoca un proceso de la emergencia del *pathos*<sup>10</sup> que jamás puede ser culturizado y moralizado totalmente”, porque “los recuerdos también

<sup>7</sup> Me detengo en la captura de Gloria Laso en su casa, recuperando la idea de lo indomable que presenté al introducir el presente texto. Indomable: domar la casa. La experiencia de la actriz Laso con agentes de la dictadura cívico-militar el año 1974 se puede interpretar como un arranque de lo indomable que dejó huellas en su cuerpo. Lo que nos falta, así mi hipótesis, es que aquella vivencia traumática, fuese relatada en primera persona. Laso despliega esto en la entrevista por televisión. Allí se produce el flujo del *pathos*, entre ella y nosotros los televidentes, somos “impregados” (Waldenfels) por la memoria corporal que nos presenta Laso.

<sup>8</sup> Si bien es cierto que no me detengo en la actuación de Laso en el escenario teatral, me resulta relevante detenerme en sus testimonio por dos asuntos: 1. Como se va plantear a continuación, Adorno propone una crítica al pseudo-realismo comparándolo con la emergencia de la televisión que es crítico con una manera de hacer teatro y defendiendo su dimensión de encarnación afectiva, del encuentro y de la retroalimentación que contiene a esta disciplina. Laso se encuentra en un set de televisión abierta de Chile relatando en una entrevista su traumático testimonio vivenciado en tiempos de la barbarie y 2. al performar sus recuerdos ante el entrevistador sus acciones y movimientos corporales nos hacen partícipes de la afición (*pathos*) que esta traumática experiencia dejó en ella. Comparte las huellas de su dolor con nosotros de tal modo que, sin ninguna representación mediante, nos identificamos corporalmente con su testimonio y lo hacemos propio. En ello, interpreto aquel carácter indomable el que Laso afecta su testimonio en nosotros.

<sup>9</sup> Imagen extraída de: <https://www.theclinic.cl/2017/09/15/gloria-laso-actriz-mucho-punga-cree-derecha-va-entrar-al-club-golf/> (consultado: 7 de agosto, 2024).

<sup>10</sup> El filósofo alemán despliega su *fenomenología de lo extraño* junto a la experiencia dialógica de la *pregunta/respuesta* en la que distingue entre tres niveles de la afición (*pathos*): en primer lugar, a algo que nos sucede. En este sentido, “el *pathos* es algo que sucede ocurriendo (no que deseamos o que ideamos que nos ocurra), afectando, tocándonos y actuando sobre nosotros; no sucede sin nuestra participación, pero supera nuestra acción al sobrevenirnos” (pp.225-226). En segundo lugar, *pathos* “significa algo adverso y unido al sufrimiento, pero admite el proverbial aprendizaje mediante el sufrimiento. Ello incluye el tema central del dolor”. Y, en tercer lugar, *pathos* en palabras de Waldenfels, “designa la exaltación de la pasión que trasciende lo habitual y nos hace, como el eros platónico, salir de las preocupaciones humanas” (p.226).

llegan cuando quieren y no cuando nosotros queremos” (p.232). Ante este testimonio nos encontramos con un cuerpo indomable que no actúa para el público en el teatro (sino por el *mass media* de la TV), sino cuya vida se ve atravesada por la barbarie dejando huellas (traumáticas) en su cuerpo/nuestro cuerpo que co-construyen su actuación posterior, así como el modo en que, como espectadores/televidentes nos vinculamos éticamente con aquel testimonio ante la barbarie.

Decía al comenzar que mi concepción de un cuerpo indomable refiere a la no dominación de la propia casa (su carácter *afectivo*, entendido como lo extraño que irrumpe en mí, en el decir de Waldenfels), de sus pasiones que, vinculado al teatro, amasa el sueño como forma de vida en la catástrofe y el horror. Algo parecido ocurre, también, con mi último ejemplo. El 30 de marzo de 1985, se presentaba una nueva función de *Primavera con una esquina rota* en el TEATRO ICTUS. En su intermedio el actor Roberto Parada se entera que su hijo José Manuel ha sido asesinado. En *Primavera con una esquina rota*, se trata una adaptación de la novela de Mario Benedetti, siendo un testimonio directo y comprometido en el dolor sobre una sociedad escindida, fracturada por la represión y el autoritarismo de la dictadura en el Uruguay. De la adaptación por el ICTUS el año 1985, Nassim Sharim dice: “nunca supimos si era absorber la realidad en el escenario o si era el escenario el que se había adelantado a la realidad”. En aquella función del 30 de marzo, el sueño, el horror y la catástrofe confluyen en la sala, dejando emerger al cuerpo indomable que oscila entre realidad y ficción, entre vida y muerte en el teatro. En su *Autobiografía de mi padre* (2022), Damián Noguera, relata la memoria obstinada y encarnada de su padre, el actor Héctor Noguera, quien con su personaje Rolando fue parte del elenco de aquella función del 30 de marzo de 1985. Su testimonio es el siguiente:

Don Roberto Parada interpreta a Rafael con una voz grave y pausada. Rafael dice que también extraña a su hijo ahora preso y torturado en algún campo de concentración oculto.”[...] “Roberto se ve distraído. Quizás piensa en su hijo. Mira afectado por sobre el público. Se toma un tiempo. Dice: «Allá había menos sorpresas, Rolando». Le pregunto, apenas termina su parlamento, qué quiere decir con eso de que allá había menos sorpresas. Tercera pausa. Necesito apurarlo un poco. Él pone su mano sobre mi hombro. «Uno se cansa, Rolando», me dice con voz grave. «Uno se cansa»” [...] “Le digo que nos juntábamos con su hijo a arreglar el mundo. Que casi lo arreglamos. Le hablo sobre aquellos que dijeron que nunca iban a empuñar un arma y que sin embargo lo hicieron y ahora están *sepultados en el panteón de sus sueños*” [...] “Quizás intentar controlar esta emoción que no es la emoción de mi personaje, o que quizás sí es. Porque en esta obra también hay un hijo preso, también hay un hijo que es torturado. Y qué es lo que tendríamos que ocultar. Si ya todos saben y todo se confunde. Y entonces Roberto está parado aquí al frente de todos nosotros, quizás para decir que incluso ahora puede poner una máscara por sobre el peor de los desenmascaramientos. (Noguera, 2022, p.114)

“Si ya todos saben y todo se confunde”; “Quizás controlar esta emoción que no es la emoción de mi personaje”. En estas dos frases, Noguera contiene el centro con el que el arte de la actuación se ve interpelado constante y reiteradamente. Un flujo oscilante entre el saber que todo es representación y la confusión, legítima respecto a la presencia de lo real en la escena que representa. O, dicho de otro modo, el laborioso trabajo de las emociones, su control, frente a el carácter vivo, único e irrepetible de los afectos tanto en cada función, como en la vida, es traspasado por el carácter patológico de la vivencia. En este “entre”, se juega gran parte de las teorías de la actuación. Actuar no es simplemente representar, es presentarse en el aquí y ahora de cada función. Allí emerge la “casa”, aquel reducto que nos acompaña en todo momento, momentos de la confusión, emoción, control, personaje, vida, muerte, representación, presencia, toque, ser tocado, memoria compartida, recuerdos traumáticos que, patéticamente (*pathos*), desgarran definitiva e irremediablemente la vida de aquellos que la sufren, de todo eso da cuenta el relato auto-biográfico de Héctor Noguera. Tanto confusión, emoción, control, personaje, como vida,



Roberto Parada con bastón junto al elenco del ICTUS.  
Referencia: <https://reddigital.cl/roberto-parada-la-funcion-continuo/>

muerte, representación, presencia, toque, ser tocado... de todo eso da cuenta el relato auto-biográfico de Héctor Noguera. Con ello, mi propuesta de *cuerpo indomable* refiere a dos asuntos que conectan con la teoría y práctica de la actuación como mecanismo de los indomables en el que *la representación adquiere otro lugar de enunciación*: por un lado, a la imposibilidad de eliminar la “casa”, donde casa refiere a las instancias propias y colectivas de hacer memoria (recordar el trauma en nuestros cuerpos) en y a través de nuestros cuerpos y, por el otro lado, a la imposibilidad de contener y asegurar previamente la afección sensible que se nos aparece, que emerge en/entre nuestros cuerpos, ante la barbarie. Mi propuesta de un cuerpo indomable ante la barbarie adquiere un particular lugar de enunciación que, pienso, vale la pena volver a visitar para contribuir al debate respecto a la verosimilitud en el teatro y, por extensión, en las llamadas Artes Vivas. Desde esta perspectiva, un cuerpo indomable en el teatro es todo eso que nos pasa por el cuerpo cuando vivimos instantes del *pathos*, instantes de la afección súbita, que no esperábamos, ni imaginábamos. Instantes que nos atraviesan la corporalidad

toda, comprometiéndonos sensualmente, transformándonos de un momento a otro, pero no como una idea o su representación, sino como la carne que nos con-mueve, aquella carne, como lo indicaba Artaud, que nos perturba y puede disponer a destruir. Tanto Artaud, como Müller son ejemplos relevantes para dar cuenta de esta concepción indomable de un cuerpo en el teatro, pero en la historia de la actuación existen ejemplos claros respecto a ello.

Para finalizar, pero en sintonía con el testimonio indomable, la actriz Elsa Poblete, quien también compartía escena con Roberto Parada esa catastrófica noche<sup>11</sup>, dice: “yo lo miraba y no podía pensar en un personaje, o sea, cómo este hombre está actuando en esta circunstancia”. Elsa Poblete (recordando ese terror vivido sobre la escena), al igual que Gloria Laso (quien recuerda el terror vivido en el marco de una entrevista televisada) dan cuenta de la barbarie en forma de testimonios en donde, de pronto, emerge la dimensión patológica (afección) de lo extraño en nuestros cuerpos ante la barbarie. Y yo pienso, en esos sueños sepultados que nos deberían conducir a querer destruirlo/desmembrarlo todo (como lo pensó y escenificó Heiner Müller para su teatro ante la barbarie). Me dio cuenta que, dicho de algún modo, me acabo de re-encontrar aquellos cuerpos indomables en el teatro. Cuerpos que ama tanto a esta forma de arte, que son capaces de desmembrar sus propios sueños, sus ganas de destruirlo todo, para *domar la casa* actuando y compartiendo sus testimonios, sí, quizás porque en “toda esta larga noche” de máscaras por sobre el peor de los desenmascaramientos, nos encontramos con esos extraños seres humanos que perseguía aquel “principio”, en que “existía la vida”, aquel principio que sostiene la creación de los mundos soñados, aunque estos sueños se presenten, una y otra vez, indomables ante la barbarie.

.....  
<sup>11</sup> Y que el periodismo denominó como el “caso degollados” en el que perdieron la vida, por agentes del estado, Santiago Nattino, José Manuel Parada y Manuel Guerrero a fines del año 1985.

## Referencias

- Alcázar, J. (2014).** Performance un arte del yo, Autobiografía, cuerpo e identidad. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Adorno, T. (2002).** Televisión y cultura de masas. Buenos Aires: Editorial Lunaria.
- Alarcón, M. (2009).** La inversión de la memoria corporal en danza. A Parte Rei: revista de filosofía, (66).
- Artaud, A. (2005).** Artaud. El arte / la muerte. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- Balme, C. (2013).** Introducción a los Estudios Teatrales. Santiago de Chile: Editorial Frontera Sur.
- Buck-Morss, S. (2004).** Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste. Madrid: Machado Libros.
- Contreras, M. (2017).** Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 12(1), enero - junio.
- Lehmann, H. (2013).** Teatro Posdramático. México: Cendeac Ediciones.
- Müller, H. (1987).** Errores reunidos (selección de entrevistas de Jorge Reichmann). Primer Acto, (221), noviembre-diciembre.
- Noguera, D. (2022).** Autobiografía de mi padre. Santiago de Chile: Ediciones Catalonia.
- Piña, J. (2002). Toda esta larga noche, crítica teatral, El Mercurio, cuerpo E.
- Sánchez, J. (2002). Dramaturgias de la imagen. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Waldenfels, B. (2005).** Exploraciones fenomenológicas acerca de lo extraño. Barcelona: Anthropos Editores.



## LOS CALCOS DE LA CÁRCOVA. COLECCIONISMO Y USOS DE COPIAS EN YESO EN INSTITUCIONES DE FORMACIÓN ARTÍSTICA EN BUENOS AIRES (1905-1932)

### CÁRCOVA AND CASTS. COLLECTIONS AND USAGES OF PLASTER COPIES IN ARTISTIC INSTITUTES IN BUENOS AIRES (1905-1932)

### OS MOLDES DE LA CÁRCOVA. COLEÇÃO E UTILIZAÇÃO DE MOLDES DE GESSO EM INSTITUIÇÕES DE FORMAÇÃO ARTÍSTICA EM BUENOS AIRES (1905-1932)

*Milena Gallipoli*

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), EAYP, UNSAM-CONICET, Buenos Aires, Argentina.  
mgallipoli@gmail.com / milenagallipoli@gmail.com

#### RESUMEN

Ernesto de la Cárcova fue un agente de suma relevancia para la institucionalización y consolidación de la educación artística en Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX. La propuesta de este trabajo consiste en analizar las iniciativas de compras de calcos escultóricos de Cárcova, caracterizar la conformación de colecciones en función de su destino institucional y examinar su efectividad en relación con sus usos en la enseñanza artística. Se identifican dos etapas, una primera en la cual se privilegió la dotación de modelos para la enseñanza del dibujo y otra para la conformación de un museo de escultura comparada para la Escuela Superior de Bellas Artes. La investigación está orientada a reflexionar sobre el lugar que ocuparon los calcos escultóricos en yeso en la educación artística del periodo.

**Palabras claves:** calcos escultóricos; educación artística, copia, Buenos Aires, Ernesto de la Cárcova

#### ABSTRACT

Ernesto de la Cárcova was an agent of great relevance for the institutionalization and consolidation of art education in Buenos Aires during the beginning of the twentieth century. The purpose of this paper is to analyze Cárcova's initiatives to purchase plaster casts, to characterize the formation of collections according to their institutional destination and to examine their effectiveness in relation to their use in art education. Two stages are identified, a first one in which the endowment of models for the teaching of drawing was privileged and another one for the conformation of a museum of compared sculpture for the Escuela Superior de Bellas Artes. The research is oriented to reflect on the place of plaster sculptural casts in the artistic education of the period.

**Keywords:** plaster casts, artistic formation, copy, Buenos Aires, Ernesto de la Cárcova

#### RESUMO

Ernesto de la Cárcova foi um agente extremamente relevante para a institucionalização e consolidação da educação artística em Buenos Aires durante as primeiras décadas do século XX. O objetivo deste artigo é analisar as iniciativas de Cárcova para a aquisição de moldes escultóricos, caracterizar a formação de coleções em termos do seu destino institucional e examinar a sua eficácia em relação à sua utilização na educação artística. São identificadas duas fases, uma primeira em que o principal objetivo foi o fornecimento de modelos para o ensino do desenho e outra para a criação de um museu de escultura comparada para a Escola Superior de Belas Artes. A investigação tem como objetivo refletir sobre o lugar dos moldes escultóricos em gesso no ensino artístico da época.

**Palavras-chave:** moldes escultóricos; educação artística; cópia; Buenos Aires; Ernesto de la Cárcova

## Introducción

Hacia principios del siglo XX, hubo un auge en el consumo de calcos escultóricos a fin de conformar y contribuir a diversas colecciones artísticas de instituciones como museos, academias y universidades. Una de las principales funciones de los calcos fue la educativa, principalmente en el ámbito artístico, pero también en otras instancias. Su consumo estuvo imbricado con debates clave del momento referidos a problemáticas como la aspiración a una elevación del gusto gracias a la educación artística. La necesidad de contar con modelos adecuados que sirviesen a dicho fin era una de las preocupaciones patentes del momento, y la adquisición de calcos representaba una accesible solución ya que permitía la obtención de todo aquello que era digno de ser visto y estudiado a través de precios accesibles y una amplia disponibilidad en la oferta de piezas.

En Buenos Aires, el proceso de institucionalización de la formación artística tuvo un fuerte impulso a partir de 1905 gracias a la nacionalización de la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA, previamente Sociedad Estímulo de Bellas Artes creada en 1876) y a una serie de iniciativas por parte del Ministerio de Instrucción Pública de invertir en material de enseñanza para los organismos bajo su órbita. Hacia la década de 1920, el esquema de formación sufrió una serie de modificaciones que derivaron en una transformación institucional y en la creación de una instancia de capacitación superior de las artes, la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA, 1923)<sup>1</sup>. A lo largo del proceso y a través de múltiples instituciones y niveles de enseñanza, una figura destacó en particular por su involucramiento en los debates y su capacidad de gestión: el pintor Ernesto de la Cárcova (1866-1927).

La incidencia de Cárcova en el campo artístico y la revisión de su figura ha sido objeto de recientes estudios desde la historia del arte, pregonados por la exposición Ernesto de la Cárcova en 2016 en el Museo Nacional de Bellas Artes y en el Museo de la Cárcova bajo la coordinación de Laura Malosetti Costa (Balasarre, 2016b; Malosetti Costa, 2016, 2018). El objetivo del presente artículo es analizar el rol que Cárcova jugó en la institucionalización de la formación artística a partir de sus iniciativas de compras de calcos escultóricos como estrategia de dotación de recursos y fomento de la enseñanza del dibujo.

Se identifican dos momentos que implicaron a Cárcova en la compra de calcos: en 1905-1906 para la ANBA y otras instituciones en donde eran profesor de dibujo y en 1926-1927 para la ESBA. Todavía estaba pendiente llevar a cabo la reconstrucción histórica de estos episodios<sup>2</sup>, tarea que implicó la revisión de múltiples archivos y el relevo de fuentes inéditas.

Se examinan las circunstancias de las compras y la formación de colecciones de calcos y sus usos como recursos de enseñanza. Si, por un lado, Cárcova contó con apoyo institucional y presupuesto oficial, simultáneamente, la formación artística con calcos estaba bajo juicio en cuanto a su utilidad y efectividad. Explorar cómo un mismo agente ejerció la práctica de conformar colecciones de calcos escultóricos y material de enseñanza para diversas instituciones y diferentes fines permite echar luz sobre la dinámica de funcionamiento de los calcos al interior de la educación artística en el siglo XX.

.....  
<sup>1</sup> En la historiografía local la problemática de la institucionalización de las artes ha sido objeto de múltiples investigaciones de sumo interés. A partir de las investigaciones pioneras de Malosetti Costa (2021) sobre la formación del campo artístico en Buenos Aires, ha surgido trabajos con cada vez mayor grado de especificidad, ya sea la educación artística de las mujeres (Gluzman 2016b), de las artes aplicadas e industriales (Mantovani 2023), o el rol del viaje y las redes artísticas (Murace 2021).

<sup>2</sup> Una primera aproximación al tema disponible en Gallipoli, 2016.

## Primeras dotaciones de yesos de Cárcova (1905-1906)

El pintor Ernesto de la Cárcova fue un agente de suma relevancia para el campo artístico de Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. La versatilidad de su personalidad lo hizo involucrarse activamente tanto como gestor y/o como profesor en múltiples instituciones y niveles educativos e influir en sus tomas de decisión. Entre su “perfil de «aristócrata» abrumado de condecoraciones acumuladas en puestos oficiales y posiciones de poder”, tal como definió Malosetti Costa (2021, p.387), se puede identificar que intervino –en mayor o menor medida– en la conformación de colecciones de calcos y material de enseñanza de las siguientes instituciones: la ANBA, la ESBA, las Escuelas Normales y Nacionales, la Universidad de Buenos Aires (UBA) y la Sociedad de Educación Industrial. Por lo tanto, para comprender sus consumos y decisiones, una primera clave de análisis radica en la relación entre cada institución y los objetos destinados a ellas como material de enseñanza.

En principio, durante una estancia en Europa entre 1905 y 1906, además de adquirir obras de arte para la Municipalidad de Buenos Aires y el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), obtuvo material didáctico. Uno de los principales objetivos del viaje fue la visita a escuelas de bellas artes de varios niveles educativos para investigar y relevar la enseñanza en los cursos de dibujo, temática que fue central en los intereses de Cárcova, quien se desempeñaba en múltiples cargos como profesor de la materia. Contó con presupuesto para la compra de útiles de dibujo y material didáctico por parte del Ministerio de Instrucción Pública para la ANBA –institución que dirigió entre 1905 y 1908– y otros establecimientos de educación dependientes del organismo<sup>3</sup>, y de la UBA para la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales –donde era profesor de dibujo de ornato y de figura–<sup>4</sup>.

En una entrevista, afirmó haber traído setenta cajones con material (Anón, 1906a), que *Caras y Caretas* caracterizó como “una selecta colección de modelos de célebres maestros, que influirán poderosamente en la educación de nuestros estudiantes de bellas artes” (Pictórico, 1906). Todas las compras fueron realizadas en París, y, aunque no se han identificado listados detallados del material, una rendición de cuentas para la UBA permite saber que hizo pedidos al Museo del Louvre, a Eugène Arrondelle, jefe del taller de calcos del Louvre que ocasionalmente colocaba productos a título personal a clientes (Gallipoli, 2021, pp.132-133), y a E. Sadaune, una firma de yesos ubicada a metros de la École des Beaux-Arts especializada en vender reducciones y material de enseñanza (de la Cárcova, 1906). Años más tarde, Cárcova calificó que el conjunto “en su casi totalidad tiene un carácter esencialmente didáctico para el estudio del dibujo de ornato y figura decorativa”, aunque también afirmaba que el conjunto estaba “muy deteriorado” por su frecuente traslado entre aulas, y, podríamos agregar, su constante uso (de la Cárcova, 1927c)<sup>5</sup>.

Para el Ministerio, adquirió una serie de colecciones de modelos de yeso, de ornato, de arquitectura y de figura, sólidos geométricos de zinc y modelos de ornato en bajo relieve en cartón (Anón, 1906b), que luego él mismo distribuyó entre los

diferentes establecimientos (Alcorta y Pinedo, 1906). Según las fotografías que acompañaron el artículo de *Caras y Caretas*, se aprecia con mayor detalle algunos de los ejemplares adquiridos. Para la enseñanza del dibujo en los colegios nacionales, se puede notar que Cárcova privilegió la compra de modelos tradicionales: fragmentos como el del torso de la *Venus de Milo* o partes genéricas del cuerpo como un par de orejas; yesos blancos sin pátina para una mejor incidencia de la luz y un apto estudio del claroscuro; y ejemplos de ornamentación como la hoja de acanto, motivo que se copiaba en prácticamente cada establecimiento (Fig. 1). En cambio, para la ANBA se aprecia un *Torso Belvedere* de tamaño natural, algunas esculturas con poses y torsiones anatómicas complejas y esculturas con pátina –entre las cuales se distingue una pequeña colección de Tanagras– (Fig. 2).



Figura 1. Modelos para la enseñanza del dibujo en los colegios nacionales. Reproducido en: Pictórico. (1906, julio 7). Misión artística en Europa. Las obras traídas por E. de la Cárcova. *Caras y Caretas*, 405.



Figura 2. Vaciados y reproducciones en yeso de obras célebres para la Academia de Bellas Artes. Reproducido en: Pictórico. (1906, julio 7). Misión artística en Europa. Las obras traídas por E. de la Cárcova. *Caras y Caretas*, 405.

<sup>3</sup> Cabe notar que, en simultáneo, el Ministerio también se encontraba financiando la compra de calcos escultóricos para el Museo Nacional de Bellas Artes (Corsani 2004; Gallipoli 2023; Melgarejo 2013).

<sup>4</sup> Sobre de la Cárcova y la orientación de la enseñanza en la UBA cf. (Franchino, 2020).

<sup>5</sup> En el mismo documento listaban los siguientes ejemplares: *Venus de Milo*, *Las tres Gracias* de Germain Pilón, friso de *Panateneas* del Partenón, *San Jorge* de Donatello.

Quizás porque la ANBA ya contaba con una colección de calcos<sup>6</sup>, o porque allí la enseñanza del dibujo abarcaba mayores niveles de complejidad y dificultad, se puede afirmar que Cárcova fue más libre y ecléctico en sus elecciones<sup>7</sup>.

En cuanto al destino y la recepción de estas colecciones, si desde las esferas oficiales hubo un sentimiento de agradecimiento, algunos ejemplos sobre su puesta en uso revelan cierta discrepancia o tensión en relación con su utilidad o actualidad. Por un lado, Mantovani identifica que hubo una donación de calcos a la Escuela de Dibujo Aplicado para Niñas de la Sociedad de Educación Industrial por parte de Cárcova en calidad de vocal de la institución (2022, p.328), material que luego fue criticado: “Es insuficiente en parte, e inapropiada en el resto, por cuyo motivo ese material solo ha sido utilizado en muy limitada cantidad” (Sociedad de Educación Industrial, 1914, p.18)<sup>8</sup>. Al respecto, Mantovani señala que podría haberse tratado de una mala selección o de una práctica poco fructífera para el tipo de formación que ofrecía la escuela.

Por otra parte, en la ANBA, el uso generalizado de los calcos no impidió que estos objetos fuesen a su vez percibidos como inactuales; aunque estas críticas se concentraron luego de la salida de Cárcova y durante la dirección de Pio Collivadino (1869-1945) y su reforma del plan de estudios (Mantovani, 2023, pp.75-89; Murace, 2023). Por ejemplo, en 1909 el artista Martín Malharro (1865-1911) describió que:

Los estudios de «Venus», «Apolo», «Discóbolo», «Fauno», «Gladiador», etc. se repetían agotando el caudal de buena voluntad de muchos de nosotros [...] que al fin considerábamos todo eso con la perfecta indiferencia y el desgano propio a todo aquello que descontamos como contrario a nuestras simpatías, sentimientos e ideales. (Malharro, 1909, p.9)

En efecto, hacia 1912, una sesión de fotografías de la ANBA mostraba a los y las estudiantes en sus clases dibujando modelos vivos (Apolos, 1912), mientras que los yesos solamente se hacían presentes en su depósito (Fig. 3), espacio que, meses después, debió de ser desalojado para instalar otra clase debido a la necesidad de acoger a los casi 500 inscriptos de la institución (Rouco Oliva, 1912).



Figura 3. Academia Nacional de Bellas Artes. Parte del depósito de yesos, 1912. Archivo General de la Nación, Departamento de Documentos Fotográficos. Buenos Aires, Argentina.

La fotografía del depósito de yesos permite identificar la pierna de un *Torso Belvedere* y un torso de *Venus de Milo*, probablemente adquiridos por Cárcova aunque se suponía que la Venus era para las escuelas. Asimismo, se evidencia que aquí también la gran mayoría de los calcos eran empleados sin pátina y convivían una variedad de esculturas, relieves ornamentales y máscaras. Sin embargo, los calcos eran escasamente utilizados y su eficacia era cuestionada no sólo en términos de la validez del modelo sino también por el espacio que ocupaban, tal como expresaba un artículo periodístico de 1913:

Los modelos de yesos dado que son un tanto incómodos por las formas caprichosas, requieren un local espacioso para depósito [...]. Sin embargo, dada la orientación moderna del arte, poco se les utiliza ya, se nos dice, por cuanto hoy el sistema de enseñanza es el realista y de copia directa del natural, causa por la que las copias en yeso de modelos escultóricos antiguos están en poco uso en el establecimiento y se emplean únicamente del 1o a 3er años de dibujo. (cit. en Murace, 2023, p.700)

Luego de renunciar a la ANBA en 1908, Cárcova vivió hasta el final de la Primera Guerra Mundial en París como patrono de becarios<sup>9</sup>. Su primera campaña de compras de calcos entre 1905 y 1906 se caracterizó por contar con un apoyo estatal e institucional que se plasmó en disponibilidad de fondos de adquisición. Había una necesidad generalizada de dotación de recursos para la enseñanza del dibujo en múltiples instituciones, y Cárcova fue el profesor que más se adecuó para responder a ella en ocasión de su viaje a Europa. En cuanto a Cárcova, a pesar de que su selección de calcos resulta en cierta medida críptica por la carencia de argumentos y discursos al respecto y por la falta de sistematización documental, se puede argumentar que sus compras se centraron en modelos tradicionales de enseñanza, entre los cuales se encontraron calcos –yesos blancos, calcos de esculturas clásicas para el estudio de la anatomía, relieves ornamentales–, porque, justamente, la prioridad era acondicionar instituciones. Más aún, el carácter didáctico de los calcos seleccionados puede enfatizarse dado el privilegio de yesos de pequeño y mediano formato y fragmentos en vez de esculturas de bulto de tamaño natural, ya que este tipo de objetos eran fácilmente trasladables dentro de las instituciones de destino para ser colocadas en composiciones para copiar a través del dibujo. En este sentido, se puede afirmar que para esta instancia de compras, Cárcova tuvo en cuenta su carácter atomizado y no tuvo en vistas un destino de exhibición del conjunto que requiriera o implicara una lectura de la historia del arte canónica<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Manzi menciona un encargo de algunos ejemplares de yesos a Roma (s. f., p.15), mientras que otro artículo de Caras y Caretas reproduce una serie de fotografías en donde se pueden ver yesos y clases de su copiado en la ANBA (Figarillo, 1901).

<sup>7</sup> También, cabe mencionar que en la ANBA se hacían copias de relieves ornamentales como la hoja de acanto con jarrones en el Primero y Segundo Curso Elemental de Dibujo (Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928 1927).

<sup>8</sup> Agradezco a Larisa Mantovani por haberme compartido esta fuente.

<sup>9</sup> Sobre Cárcova, pensionados y el patronato de becados cf. (Baldasarre, 2016a, 2020; Murace, 2021).

<sup>10</sup> Este tipo de gestión y toma de decisiones contrasta notablemente con la campaña de compras de calcos escultóricos llevada a cabo por Eduardo Schiaffino para el MNBA, quien, en paralelo a una prolífica labor escrita, conformó el relato museográfico del museo nacional a partir de una disposición de calcos y esculturas originales en el primer piso y sala principal de su sede en el Pabellón Argentino hacia 1911 (Gallipoli, 2021, pp.251-261; 2023).

## Calcos para la ESBA (1926-1927)

Si se detecta una primera etapa de compras de material de enseñanza para colecciones dispersadas en diversas instituciones, a partir de 1923, con la creación vía decreto de la Escuela Superior de Bellas Artes, Cárcova, como director de la institución, dedicó los últimos años de su vida a instalar, supervisar y darle vida al establecimiento.

La creación de la ESBA fue el resultado de un plan de restructuración de la educación artística por parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA) –organismo que Cárcova integraba– que resolvió dividir la ANBA en tres: Escuela Preparatoria de Dibujo para estudiantes desde los 14 años, Escuela de Artes Decorativas para el título de profesor y la ESBA como instancia de formación superior (Mantovani, 2023, pp.141-142).

Los ingresantes debían tomar exámenes de ingreso, de modo que se suponía que ya habían transitado una primera etapa educativa en donde la copia de calcos habría sido una práctica habitual. No obstante, esto no significó que los calcos no valían como recurso didáctico dado que una de las primeras acciones fue formar una colección para la institución. En 1926, Cárcova fue designado director interino de la CNBA por la partida de Martín Noel (1888-1963) a Sevilla como delegado del envío argentino para la Exposición Iberoamericana. Desde dicho cargo y con apoyo del Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Antonio Sagarna (1874-1949), gestionó una compra de calcos al exterior con la intermediación del agregado cultural de la Embajada Argentina en Francia, Rodolfo Alcorta (1874-1967) y el Ministro de Relaciones Exteriores, Tomás Le Bretón (1868-1959). También hubo sugerencias por parte del escultor José Fioravanti (1896-1977), quien recomendó incluir arte antiguo arcaico y bizantino al repertorio:

Ahora de vuelta de mi viaje por Italia y Grecia vuelvo a leer su carta y me alegra tanto pensar que podamos realizar un museo de calcos. En Grecia hay tantas maravillas del arte anterior a Fidias que para nosotros allí en la Argentina nos hará mucho bien junto con todo el arte primitivo que se podría obtener también por medio de calcos. Ud sabe lo hermoso que es el arte bizantino, fuente del arte primitivo italiano [sic.]. (Fioravanti, 1926)

En cuanto a las compras efectuadas, Alcorta mencionaba a los talleres oficiales franceses del Louvre, el Trocadéro y Saint Germain y describía que: “Se han elegido entre los existentes. Son muy escasos los pedidos especialmente y solo se han aprovechado oportunidades procurando enviar lo más posible los que siendo bellos tienen cualidades que pueda [despertar] temperamento al artista” (Alcorta, 1926a). También hubo un envío de tres cajones de Londres, probablemente de los yesos de las esculturas del Partenón y otros ejemplares del British Museum, envío que agotó los fondos disponibles (Alcorta, 1926b).

Esta primera camada de calcos fue exhibida en un local de la CNBA en 1927. El presidente Marcelo T. de Alvear (1868-1942) asistió a la inauguración e inclusive le escribió a Alcorta al respecto, revelando también que el envío había sido poco sistemático y desorganizado:

Los calcos, como Ud. muy bien lo dice, forman un admirable conjunto que ha suscitado vivos elogios y sugieren la conveniencia de ampliar el Museo de escultura comparada, con inapreciables ventajas para la instrucción artística general.

Han sido esos calcos muy bien escojidos, y cabe felicitarlo por ellos, pero, con la misma franqueza que pongo en el elogio, me permitirá Ud. que observe sensible deficiencia que consiste en haberlos enviado sin clasificarlos ni catalogarlos con indispensable numeración. Esa tarea debió corresponder a las funciones inherentes a su cargo de agregado artístico en esa Legación y habría evitado impropia labor acá, al recibo y para la organización de esa colección [sic.]. (Alvear, 1927)

A pesar del deficiente envío, la exposición de calcos fue considerada un “gran éxito” (Sagarna, 1927) y, gracias a la opinión favorable de las autoridades, ese mismo año se le otorgó una nueva partida presupuestaria a Le Bretón de 20.000 pesos moneda nacional para continuar la compra de material (Alvear y Sagarna, 1927, p.293). También en la prensa aparecieron algunas noticias sobre el evento (Anón, 1927; Luján, 1927), las cuales, curiosamente, no hacían mención alguna a Cárcova, sino que atribuían la empresa al Ministro de Instrucción Pública y a la CNBA, de modo que fue concebido como un logro institucional antes que personal.

Las obras se dispusieron de forma tal que ordenaban una sucesión cronológica y estilística, disposición que tendió a privilegiarse al momento de armar una colección de calcos. En este sentido, una de las principales funciones de los calcos también fue la consolidación y la demostración visual de ciertas periodizaciones que la historiografía había establecido y consolidado. Una reseña explicitaba dicha disposición (Fig. 4):

La exposición de reproducciones de obras de arte egipcio, caldeo-asirio, persa, gótico y renacimiento [...], ha tenido la virtud de suscitar, tanto en los profesionales como en los estudiantes, un decidido interés por este compendiado y práctico exponente de las épocas más brillantes de la historia de la escultura y de la arquitectura universales. (Luján, 1927, p.2)



Figura 4. Luján, B. (1927, julio 31). La exposición de calcos en la Comisión de Bellas Artes. *Plus Ultra*, XII(135), 2-3.

Cada calco formaba parte de una serie amplia que pertenecía a una categoría estilística determinada. Representaban obras canónicas, en el sentido de que visibilizaban una serie de reglas estilísticas que se sucedían temporalmente y que se elevaban por encima de la subjetividad de un autor en particular. A pesar de que la documentación disponible no pueda atribuir a Cárcova esta disposición, este tipo de construcción de relato de la historia del arte a partir del ensamblaje de piezas representativas fue privilegiado para la ESBA, lo cual se puede notar en el tipo de compras realizadas. En general, tendió a la reunión de obras-modelo de cada escuela estilística.

El único listado que hemos identificado fue entregado por Cárcova a Ricardo Rojas en la UBA; allí se mencionaban compras a “los Museos de Francia<sup>11</sup>, del Británico y de Berlín<sup>12</sup>” (de la Cárcova, 1927b) que conformaban un conjunto clasificado por las mismas divisiones cronológicas y estilos que se mencionaban en *Plus Ultra*. Sobre un total de 214 piezas enumeradas, 9 corresponden a arte caldeo-asirio, 18 de arte egipcio, 79 de arte griego y romano, 47 de arte gótico – “una de las secciones de mayor interés, por lo completa y ordenada” (Luján, 1927, p.3), 47 de arte del renacimiento italiano, francés y siglo XVIII francés y, finalmente, 14 piezas diversas e indeterminadas. Primaban relieves, frisos, detalles arquitectónicos y ornamentales antes que esculturas de bulto completas. Asimismo, cabe destacar que la mayoría de las obras no eran de un autor determinado<sup>13</sup>, su denominación tiende a nombrar piezas genéricas y difícilmente identificables como “candelabro– Renacimiento”, “retrato – época tebana– nuevo imperio” o “detalle ornamental de ornato” (de la Cárcova, 1927b). La categoría estilística que se destaca en cuanto a cantidad de ejemplares es la Antigüedad greco-romana. Aún en una fecha tardía como esta, el periodo clásico continuaba idealizado como una edad dorada del arte, idea que es notoria en el escrito de Luján: “Y llegando a Grecia, asombro y pábulo de las edades. Ella nos dará en tres siglos la superación del genio humano, estableciendo sobre su minúsculo territorio [...], formas eternas que orientaron para siempre la aspiración creadora del hombre” (1927, p.3). Sin embargo, cabe notar como novedoso la inclusión de manifestaciones escultóricas de Oriente y Mesopotamia antigua, el número proporcional de arte del antiguo Egipto y, al interior de la categoría de arte griego y romano, el número de ejemplares de los periodos previos al Clásico y la gran cantidad de arte romano. En suma, si bien se mantuvo un relato canónico del desarrollo de las artes, también se puede detectar una diversificación de modelos y ejemplares de periodos y estilos.

De esta forma, se le otorgaba al público una visión de conjunto de los principales lineamientos de la historia de las artes. Cárcova ensambló un relato canónico, en donde se privilegió una armónica y proporcional inserción de cada obra con respecto a la categoría estilística general a la que pertenecía. *Plus Ultra* versaba:

En efecto, dentro de sus proporciones quedaban consignadas por piezas realmente definidas las características de las diversas expresiones a que aludíamos, permitiendo por consiguiente al estudioso la apreciación progresiva del desarrollo cultural de aquellos pueblos que más han influido en el afianzamiento del mundo moderno, al punto, de que muchos estatuarios de hoy síguense inspirando

en las grandes líneas clásicas, en lógicas evoluciones que, fundamentándose en aquéllas, cobran luego nuevos aspectos en valores individuales. (Luján, 1927, p.2)

La cita manifiesta la representatividad genérica y modélica del calco y a su vez permite vislumbrar cómo la categoría de canon es funcional a la comprensión de la eficacia y la utilidad del modelo en el esquema educativo de la formación artística. Otra epístola nos acerca a la recepción positiva que tuvo la colección, el pintor italiano asentado luego en Mendoza, Alejandro Chiapasco (1884-1960), escribió:

Por cuanto pueda parecer inocente mi entusiasmo por la excelente adquisición de los calcos antiguos, no puedo callar mi aplauso como profesor de dibujo por la feliz exposición de esas reproducciones a la que he acompañado a mis alumnos y he tenido así oportunidad de evidenciarles ideas de arte que difícilmente resultarían claras sin esos hermosos ejemplos. (Chiapasco, 1927)

La fuente revela de forma clara la imbricación entre calco y dispositivo pedagógico, como un recurso para vehicular la comprensión y el análisis a través de la observación. En cierto modo, los calcos tenían un sentido ilustrativo dado por una yuxtaposición que se percibía en un golpe de vista, el énfasis recaía en la reunión y en la comparación entre diversas piezas. Los ejemplos otorgaban claridad y permitían comparaciones instantáneas –por ejemplo, se podía apreciar la diferencia entre el periodo arcaico y el clásico griego gracias a la inclusión de calcos de los frontones del Templo de Afaya en Egina y el Partenón de Atenas–. El propio Cárcova en una serie de escritos sobre la enseñanza del dibujo en la escuela primaria atribuyó la centralidad de estos modelos en relación con una explicitación en primer lugar visual de ciertos estilos y principios artísticos. Según él eran:

...eficaces elementos para la iniciación del espíritu del alumno hacia lo bello, y sus manifestaciones á través de los pueblos y las edades: nada hay que iguale á esa enseñanza objetiva de la estética. Ni abstractas disertaciones, ni largas páginas de historia del arte valen lo que la contemplación inteligente de un capitel corintio, una bella estatua. (de la Cárcova, s. f.-a, p.10)<sup>14</sup>

Por ende, se puede argumentar que se privilegió una lectura de la historia del arte basada en la yuxtaposición y comparación de modelos visuales, cuya más acabada manifestación era dada por el modelo del museo de escultura comparada.

El siguiente aspecto destacable es que, en tanto material de enseñanza, los calcos no eran concebidos como objetos que se debían contemplar en función de cada pieza aislada y autónoma, ni estaban destinados meramente a la contemplación estética, sino que se activaban con un uso pedagógico. La conjunción entre profesor y el calco concebido como recurso didáctico era esencial; “el profesor pues sacando todo el partido que le ofrece el modelo expuesto ante sus alumnos debe hacer resaltar sus bellezas, señalar sus caracteres, y origen” (de la Cárcova, s. f.-b, p.16), afirmaba Cárcova. Una vez dada la visión de conjunto de la reunión de ejemplares, era el maestro quien debía ubicarlos en contexto, analizarlos y fomentar su puesta en relación con otros estilos o escuelas escultóricas a través de una propuesta visual.

<sup>11</sup> Específicamente Louvre, Trocadéro, Cluny, Saint Germain (de la Cárcova, 1927c).

<sup>12</sup> Al parecer la compra de Berlín al Gipsformerei fue efectuada en 1928 por parte de Alcorta y la llegada de 8 cajones con calcos por un peso bruto de 1.662 kilos se retrasó hasta 1930 por cuestiones de transporte y aduana (Restelli, 1930).

<sup>13</sup> Inclusive cabe destacar que piezas más famosas como aquellas de Miguel Ángel (*Moisés, Piedad, Lorenzo de Médici*) ingresaron a la colección de la ESBA en la década del '40 como una donación de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Pridiliano Pueyrredón (Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova 1945).

<sup>14</sup> En el Fondo Cárcova, ANBA, hay un número de escritos manuscritos, sin fecha, que conforman lecciones para un curso de dibujo auspiciado y encargado por el Ministerio de Instrucción Pública, destinado a profesores de la materia de todo el país del nivel primario y secundario.

## Calcos en la ESBA (1927-1932)

Hacia septiembre de 1927 la flamante colección de calcos se trasladó a la ESBA, instalada en terrenos que previamente habían funcionado como Lazareto Cuarentenario para Animales en la costanera sur de la ciudad de Buenos Aires<sup>15</sup>. Cárcova participó activamente en la puesta en condiciones de la institución, supervisó reformas y organizó la colección de calcos como museo de escultura comparada, al que se le agregaron otros dispositivos de reproducción de obras de arte: una colección de fotografías de pinturas del Louvre, otra de medallas y libros de arte (de la Cárcova, 1927a). Malosetti Costa interpreta la labor de Cárcova en la ESBA como un proyecto propio que culminó con “aquel socialismo temprano que había ensayado en *Sin pan y sin trabajo*” (2021, p.389), labor que se tiñó de un tono laudatorio y personalista en las fuentes posteriores a su muerte que tendieron a enfatizar su esfuerzo y dedicación personal para con la institución. Los y las estudiantes de estos primeros años de la ESBA recordaban a Cárcova trabajando en los jardines, trayendo sus propios muebles y lámparas, e inclusive anécdotas pintorescas como una publicada en *El Patio* (revista homenaje al director): “Otro día vimos llegar a De la Cárcova provisto de una gran mayólica circular, réplica de una obra de Luca della Robbia, adquirida en una venta [...]. Cómo se realizó este milagro es casi imposible saberlo, lo cierto es que un buen día advertimos nuestro nuevo taller; sobrio, pero suntuosamente decorado” (Chizzolini, 1945). Otra semblanza sobre Cárcova, ya fallecido, por parte de la escritora Pilar de Lusarreta (1903-1967) describía la instalación final de los yesos:

Hubiera sido, en verdad, fácil para un inconsciente o al menos para otro espíritu menos selecto, agrupar aquellas estatuas con cierta armonía. Para Cárcova no era fácil porque su sensibilidad le capacitaba a percibir y valorar la gracia y la belleza de cada una, a comprender la corriente ideológica y sentimental que representan, y era preciso hallar para ubicarlas, la manera de que se completaran sin anularse, de que en vez de un vulgar conjunto de museo, de aquella agrupación resultara un provechoso aleccionamiento de serenidad. Y tal empeño ha sido ampliamente logrado: todo, desde la suave coloración rosada de las paredes, hasta el más leve detalle de colocación, revelan un minucioso estudio, gracias al cual la obra se revela en su más amplio y cierto sentido. Aquella sala griega, clara y sobria, en cuyo techo se ha tamizado la luz con un vélum, y cuyos candiles de barro son de un puro dibujo clásico, tiene algo de la pureza de un número pitagórico, de la exactitud y la gracia de una página de Platón; y visitarla es infinitamente más provechoso para el espíritu que la lectura de todos los tratados de estética, que la asiduidad a todas las lecciones, conferencias y clases del ramo. (1928, p.21)

Una vez más, el conjunto importaba más que la obra individual y ordenarlo era tarea de alguien con sumo conocimiento y sensibilidad artística. Asimismo, su visita y contemplación era suficiente para aprehender la importancia de los ejemplares expuestos, el buen ordenamiento y la óptima selección era más provechoso que cualquier “lectura de tratado de estética”, o “abstractas disertaciones” en palabras del propio Cárcova.

Con el fallecimiento de Cárcova en diciembre de 1927 y el reemplazo en la dirección de Carlos Ripamonte (1874-1968), los calcos nuevamente fueron objeto de tensión. A partir de su gestión, la Escuela se abocó a redireccionar su orientación educativa para modernizar y diversificar la formación de los y las artistas. Se acordó llamar a concurso de ingreso con la elección del dibujo de un desnudo y una cabeza como forma de evaluación (Ripamonte y Soto Avendaño, 1928, p.2), de modo que, programáticamente, hubo una clara predilección por la pintura al aire libre y el uso del modelo vivo en vez de los calcos. Por otra parte, se hizo énfasis en el impulso de la libertad de los y las estudiantes y profesores gracias al establecimiento de una atmósfera de trabajo que fomentara el estilo individual de cada artista. Además, hubo una continua diversificación que apuntó a la educación integral de sus miembros, no sólo en aspectos técnicos sino también teóricos e históricos, de forma que cada estudiante manejara holgadamente múltiples manifestaciones artísticas.

En paralelo a la gestión de Ripamonte las críticas a los calcos como recursos de enseñanza continuaron. El pintor Arturo Méndez Texo (1887-1954) publicó un libro sobre el estado de situación de la educación artística que problematizaba la centralidad del modelo, especialmente aquél representado a través de los calcos de estatuaría clásica. Para Méndez Texo, así como también para Malharro, los yesos eran objetos anacrónicos porque ya no tenían poder de convocatoria, los jóvenes estudiantes no los reconocían y no se identificaban con esas obras de arte. Decía:

Es verdad que la reproducción dibujada de los calcos de la escultura antigua y moderna, educa en la concepción estética de las formas humanas; pero ¿son acaso comprendidas en toda su extensión, estas bellezas por el joven estudiante, para santificar así el estudio de las bellezas naturales? No; a su edad temprana y sencilla preparación artística no se lo permiten todavía. (Méndez Texo ,1928, p.181)

Los calcos eran “demasiado elevados, corresponden a las concepciones superiores de la mentalidad y la fantasía de un artista” (Méndez Texo, 1928, p.181). Contrario a lo pregonado por Cárcova, Méndez Texo argumentaba que los calcos clásicos sólo debían ser utilizados en las instancias superiores de educación, como la de la ESBA, porque en esos momentos los artistas estarían aptos para entenderlos y sacarle provecho. Establecerlos en primeras instancias era “fatigar para siempre la inteligencia del estudiante, esterilizándola tal vez” (Méndez Texo, 1928, p.182). Más aún, pregonaba el estudio directo de la naturaleza tal como lo estaba fomentando Ripamonte en la ESBA:

Se han educado estudiando los bellos calcos de la escultura clásica. Los saben imitar con corrección y fineza extraordinarias; nos presentan un cuerpo bellamente académico, impecable en el claroscuro y en el relieve; pero no nos presentan un estudio de la naturaleza, vigoroso y coloreado, vibrante y luminoso al impulso de sus nacientes emociones. Son inteligencias educadas a la sombra de un taller y no a la luz pura y vivificante del sol. (Méndez Texo, 1928, p.182)

<sup>15</sup> Cédidos por Le Bretón en calidad de Ministro de Agricultura –cargo que ocupó hasta 1926– a la CNBA por decreto del Poder Ejecutivo del 26 de noviembre de 1925 (Alvear, 1926, p.799).

Al fin y al cabo, si bien no estaba del todo en contra de su uso, el cuestionamiento de Méndez Texo radicaba en la validez del arte clásico como modélico y de los calcos como el recurso que mejor lo evocaba.

En general, se puede argumentar que durante la gestión de Ripamonte los calcos ingresaron en una suerte de periodo de latencia. Según describía Alfredo Guido (1892-1967), el siguiente director de la ESBA<sup>16</sup>, el museo fue prácticamente desmontado y el espacio utilizado para otros fines. Informaba:

Museo de calcos. Al hacerse cargo de esta Escuela esta Dirección encontró completamente desorganizado el Museo de Calcos. Se utilizaba como taller, dividido con biombos de arpillera, y como depósito de yesos. Reorganizado por el conservador honorario, Señor Carlos de la Cárcova, en el curso del año 1932, fue el Museo de Calcos eficiente medio didáctico para el alumnado. A obra de cultura colectiva, al habilitarse al público, los días Jueves y Domingos de cada semana. (Guido, 1933)

Al asumir Guido, ante la necesidad de reacondicionar la colección, por el reducido espacio, la falta de depósito y el daño de algunos ejemplares, hubo una donación de 50 calcos a otras instituciones (Guido, 1932). A pesar de los inconvenientes, para Guido, junto con el hijo de Ernesto, Carlos de la Cárcova (1903-1974), como conservador, la empresa de Cárcova y su museo de calcos continuaba vigente. Afirmaba: “este Museo ha seguido prestando valioso servicio, como documentación plástica para fines didácticos de la Escuela, y como Museo abierto al público, los días Jueves y Domingo, durante todo el año. Ha sido bastante visitado” (Guido, 1934).

Una fotografía atribuida a la época muestra la disposición de los calcos en las salas centrales de la ESBA (Fig. 5). Los ejemplares de la Antigüedad Greco-romana se concentraban en el lado derecho de las salas mientras que en el ángulo izquierdo uno de los Esclavos de Miguel Ángel estaba clocado junto a ejemplares medievales. La impresión de conjunto permite identificar el empleo de un criterio estilístico-cronológico, más sin especial rigurosidad.



Figura 5. Escuela Nacional de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, ca. 1932. Archivo General de la Nación, Departamento de Documentos Fotográficos. Buenos Aires, Argentina.

A partir de los '30 se puede identificar un uso diverso atribuido a los calcos, se continuaron copiando, pero como un elemento más dentro de una composición de naturaleza muerta o de modelo vivo (Fig. 6). Más aún, es notorio que el modelo no es clásico ni greco-romano sino antes bien una cabeza de Benín, elemento que para la época era apreciado bajo el prisma del arte moderno<sup>17</sup>.



Figura 6. *Naturaleza muerta* [con calco de cabeza de Benín]. Reproducido en: La Prensa. (1932). Álbum de recortes 2 [“Los trabajos realizados durante el corriente año por los alumnos de la Escuela Superior”]. Universidad Nacional de las Artes, Museo de la Cárcova, Fondo Histórico Escuela Superior de Bellas Artes.

De esta forma, cada estudiante ejercitaba las posibilidades compositivas de la pintura en paralelo a la exploración de los lenguajes artísticos del momento. Este tipo de trabajos estuvieron entre los que se exhibieron en las exposiciones anuales de los y las estudiantes en la ESBA. Obras del presente, de los futuros artistas de la nación, convivían expositivamente con el acervo de los calcos que evocaban el pasado (Fig. 7).



Figura 7. [Exposición de trabajos de estudiantes de escenografía en la ESBA]. En: Libro nº 19. Universidad Nacional de las Artes, Museo de la Cárcova, Fondo Histórico Escuela Superior de Bellas Artes.

<sup>16</sup>Rector entre el 29 de diciembre de 1931 al 31 de octubre de 1955. Gluzman caracteriza su gestión por una diversificación hacia nuevas áreas y materiales, lo cual propició una síntesis entre ideas tradicionales y renovadoras (2016<sup>3</sup>, p.75). En 1932 hubo un cambio del plan de estudios que estableció la siguiente oferta de talleres y materias: tres talleres de pintura, dos de escultura, talla directa, grabado, xilografía, arte del libro, escenografía, plástica lumino-técnica cinematográfica y técnica teatral, pintura mural y fresco, decoración, cerámica y estética.

<sup>17</sup> Sobre la recepción de los bronce de Benín en el periodo cf. (Gunsch, 2013).

La mayor particularidad de la colección de calcos de la ESBA es que su uso estuvo mayormente asociado a la enseñanza de la historia del arte en vez de su empleo como recurso para aprender dibujo. Estos aspectos eran abordados en la cátedra de Estética, a cargo de Enrique Prins (1876-1943) hasta 1938. Gluzman afirma que en sus clases se reforzaba la existencia de un canon (2016<sup>a</sup>, p.80). Los y las estudiantes asistían a clases teóricas que se combinaban con la presentación de monografías. Experimentaban un aprendizaje de la historia del arte basado no sólo en las explicaciones de Prins y en la reproducción de ejemplos sino también ante la presencia de los calcos. De esta forma, podemos aproximarnos a la dinámica de las clases y la imbricación entre la instancia de la enseñanza, el rol del recurso didáctico y los resultados del aprendizaje. Un artículo de *La Nación* de 1944 se dedicaba a presentar la materia, ahora bajo la dirección de Ángel Vasallo (1902-1978). Destaca que el despliegue fotográfico para ilustrarla es el museo de calcos, ante lo cual se puede inferir que ese era el espacio representativo de la materia.



Figura 8. Clase de estética en el museo de calcos. Reproducido en: Escuela Superior de Bellas Artes. Estética. (1944, octubre 8). *La Nación*.



Figura 9. El Hogar. (1936). Álbum de recortes 2 [“Como se trabaja en la Escuela Superior de Bellas Artes”]. Universidad Nacional de las Artes, Museo de la Cárcova, Fondo Histórico Escuela Superior de Bellas Artes.



Figura 9. El Hogar. (1936). Álbum de recortes 2 [“Como se trabaja en la Escuela Superior de Bellas Artes”]. Universidad Nacional de las Artes, Museo de la Cárcova, Fondo Histórico Escuela Superior de Bellas Artes.

Bajo el epígrafe de “Clase de estética en el museo de calcos” (Fig. 8) una imagen presenta en semi-círculo a los y las estudiantes rodeando al profesor mientras posa en el momento de la disertación. En el artículo, Vasallo declaró que la dinámica de las clases consistía en lecciones temáticas, lecturas comentadas, reuniones de debates y exposición de puntos de vista personales para fortalecer un espíritu crítico (Anón, 1944). Otra fotografía de 1936 muestra con detalle la figura atribuida a Dionisos del pedimento este del Partenón (Fig. 9). Hay una disposición de personas alrededor del calco, parecen no notar la presencia de la cámara, e inclusive Guido y otro hombre se encuentran tocando el objeto. El epígrafe del artículo agregaba: “La escuela posee un museo de calcos que los domingos se libra al público. El director del establecimiento, Alfredo Guido, no desperdicia ocasión para acostumbrar a sus alumnos al estudio de los artistas clásicos” (El Hogar, 1936).

Si se compara con la fotografía anterior de Vasallo, cabe cotejar el hecho de que aquí los retratados se encuentran en cercanía y en contacto con el objeto. Más allá del carácter posado de la foto de la materia de Estética, en ella la presencia del calco de la *Victoria de Samotracia* se yergue como una presencia emblemática que acompaña la clase entre los calcos medievales que permanecen en un segundo plano. El estudiantado mira al profesor, mientras que Guido y compañía observan el calco. Interviene una instancia táctil que enfatiza la cercanía con el objeto, cuestión que aparece también en otra de las fotografías del artículo de *La Nación*, en donde un sujeto sostiene un calco de una cabeza de Cristo mientras se discute sobre él (Fig. 10). Este sentido táctil que aparece relativo al calco puesto en uso aleja al objeto de ser categorizado como una obra cuya recepción se basa en la contemplación.

Los calcos estaban asociados tanto a aspectos teóricos como prácticos en la ESBA, pero también eran recursos pedagógicos, objetos que se manipulaban, se tocaban, se movían y también, ocasionalmente, se desplazaban al ámbito del taller para intermediar en la formación que conducía a la creación de nuevas obras de arte.

## Conclusiones

La formación y consolidación de colecciones de calcos escultóricos para múltiples instituciones abocadas a la educación artística fue una empresa de especial relevancia para Ernesto de la Cárcova. A lo largo del artículo se analizó que sus elecciones contemplaron el tipo de institución de destino. Mientras que las primeras compras de 1905 procuraron dotar de recursos de enseñanza básicos a establecimientos como la ANBA, la UBA y las escuelas, la ESBA significó una oportunidad de realizar una selección sistemática en pos de la creación de un museo de calcos.

Desde la esfera estatal los calcos fueron valorados positivamente. Fueron considerados objetos esenciales para el desarrollo y consolidación institucional de la educación artística, por eso Cárcova decidió llevar a cabo las gestiones y el Ministerio de Instrucción Pública otorgó fondos. No obstante, al examinar la recepción y la puesta en uso, no siempre resultaron recursos útiles y adecuados e inclusive generaban poco entusiasmo en estudiantes como Malharro o Méndez Texo. En este sentido, no es de extrañar que los calcos eran cuestionados dado que con el comienzo del siglo XX hubo un proceso generalizado de declive en sus usos como recursos de enseñanza. A pesar de esto, al conformar la ESBA, los calcos fueron una vez más el recurso privilegiado. En esta ocasión, su uso como modelo para la copia estuvo en detrimento de una vinculación a contenidos de índole teórica como lo era la materia de Estética. En suma, los calcos mantuvieron su vigencia.

## Referencias

**Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928. (1927).** Buenos Aires: Talleres gráficos "José Fornarese".

**Alcorta, Figueroa y Pinedo. (1906).** Aprobando la rendición de cuentas presentada por el señor Ernesto de la Cárcova, con motivo de la misión que le confiara el Ministerio de Instrucción Pública. Boletín Oficial de la República Argentina, noviembre 29, 1133.

**Alcorta, R. (1926a).** [Carta a Ernesto de la Cárcova], diciembre 13. Academia Nacional de Bellas Artes, Fondo Ernesto de la Cárcova, AR-ANBA-FEDLC, Caja 3.

\_\_\_\_\_. **(1926b).** [Copia de telegrama a Ernesto de la Cárcova], diciembre 21. Archivo General del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, División Administrativa, Autoridades Nacionales, Año 1926, Caja nº 2500, expediente 100.

**Alvear, M. T. de. (1926).** Dirección General de Arquitectura. Escuela Superior de Bellas Artes a instalarse en el Lazareto Cuarentenario para Animales. Boletín Oficial de la República Argentina, febrero 23, 799.

\_\_\_\_\_. **(1927).** [Carta a Rodolfo Alcorta], junio 12. Archivo General de la Nación, Sala VII, Fondo Dr. Amancio Alcorta, Legajo 23, 2127.

**Alvear, M. T. de, y Sagarna, A. (1927).** Dirección Administrativa. Adquisición de calcos. Boletín Oficial de la República Argentina, octubre 7, 293.

**Anón. (1906a).** Con el señor de la Cárcova. Embellecimiento de Buenos Aires. Importantes adquisiciones. La Razón, mayo 1.

\_\_\_\_\_. **(1906b).** El Sr. de la Cárcova. Su regreso del viejo mundo. El Tiempo, abril 30.

\_\_\_\_\_. **(1927).** Exposición de calcos de obras maestras. Riel y Fomento, junio, 18-19.

\_\_\_\_\_. **(1944).** Escuela Superior de Bellas Artes. Estética. La Nación, octubre 8.

**Apolos. (1912).** Academia Nacional de Bellas Artes. Caras y Caretas, mayo 11.

**Baldasarre, M. (2016a).** La educación de los artistas. En Malosetti Costa, L (ed.). Ernesto de la Cárcova. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

\_\_\_\_\_. **(2016b).** Las bellas artes de la Cárcova. Buenos Aires: Museo de la Cárcova.

\_\_\_\_\_. **(2020).** Between Buenos Aires and Europe: Cosmopolitanism, Pensionnaires and Arts Education in late 19th Argentina. En O. E. Vázquez (ed.). Academies and schools of art in Latin America. New York: Routledge.

**de la Cárcova, E. (1906).** Rendición de cuentas a la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Matemáticas [manuscrito], septiembre 9. Academia Nacional de Bellas Artes, Fondo Ernesto de la Cárcova, AR-ANBA-FEDLC, Caja 3.

\_\_\_\_\_. **(1927a).** [Carta a Martín Noel], septiembre 6. Academia Nacional de Bellas Artes, Fondo Ernesto de la Cárcova, AR-ANBA-FEDLC, Caja 3.

\_\_\_\_\_. **(1927b).** [Carta a Ricardo Rojas], septiembre 9. Universidad de Buenos Aires, Fondo Rectorado.

\_\_\_\_\_. **(1927c).** [Copia de carta a Ricardo Rojas], septiembre 8. Universidad de Buenos Aires, Fondo Rectorado.

\_\_\_\_\_. **(s. f.-a).** [Nota manuscrita (1), Curso de diibujo]. Academia Nacional de Bellas Artes, Fondo Ernesto de la Cárcova, AR-ANBA-FEDLC, Caja 2.

\_\_\_\_\_. **(s. f.-b).** [Nota manuscrita (5), Curso de dibujo]. Academia Nacional de Bellas Artes, Fondo Ernesto de la Cárcova, AR-ANBA-FEDLC, Caja 2.

**Chiapasco, A. (1927).** [Carta a Ernesto de la Cárcova], mayo 12. Academia Nacional de Bellas Artes, Fondo Ernesto de la Cárcova, AR-ANBA-FEDLC, Caja 3.

**Chizzolini, C. (1945).** Ernesto de la Cárcova. El Instituto Superior de Bellas Artes, hoy Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación que lleva su nombre. El Patio.

**Corsani, P. (2004).** Eduardo Schiaffino y el museo de los sueños: la "Sección de Escultura Comparada" del Museo Nacional de Bellas Artes. Avances 9:49-64.

**El Hogar. (1936).** Álbum de recortes 2 ["Como se trabaja en la Escuela Superior de Bellas Artes]. Universidad Nacional de las Artes, Museo de la Cárcova, Fondo Histórico Escuela Superior de Bellas Artes.

**Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova. (1945).** [Copiador. Exp. E/312/945], mayo 9. Universidad Nacional de las Artes, Museo de la Cárcova, Fondo Histórico Escuela Superior de Bellas Artes.

**Figarillo. (1901).** La Academia de Bellas Artes. Su origen y estado actual. Caras y Caretas, mayo 18.

**Fioravanti, J. (1926).** [Carta a Ernesto de la Cárcova], julio 30. Academia Nacional de Bellas Artes, Fondo Ernesto de la Cárcova, AR-ANBA-FEDLC, Caja 2.

**Franchino, M. (2020).** El origen de una reliquia: Del atelier beaux-arts al Taller de Composición arquitectónica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (1901-1928). Registros. Revista De Investigación Histórica 16(2), 43-67.

**Gallipoli, M. (2016).** En el horizonte de la copia. Calcos escultóricos y educación artística. En Malosetti Costa, L. (ed.). Ernesto de la Cárcova. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

\_\_\_\_\_. (2021). La victoria de las copias. Dinámicas de circulación y exhibición de calcos escultóricos en la consolidación de un canon estético occidental entre el Louvre y América (1863-1945). Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_. (2023). La campaña de los yesos: Compras de calcos escultóricos de Eduardo Schiaffino para el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (1903-1906). H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte (13), 15-35. doi: 10.25025/hart13.2023.02. Gluzman, G. G. (2016a). La Cárcova después de Cárcova. En Malosetti Costa, L. (ed.). Ernesto de la Cárcova. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

\_\_\_\_\_. (2016b). Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923). Buenos Aires: Editorial Biblos.

**Guido, A. (1932).** Copiador Libro 1 [copia de carta a Jorge Soto Acebal], enero 18. Universidad Nacional de las Artes, Museo de la Cárcova, Fondo Histórico Escuela Superior de Bellas Artes.

\_\_\_\_\_. (1933). Copiador Libro 1 [copia de carta al Señor Director de la Dirección Nacional de Bellas Artes [Martín Noel]], enero 10. Universidad Nacional de las Artes, Museo de la Cárcova, Fondo Histórico Escuela Superior de Bellas Artes.

\_\_\_\_\_. (1934). Copiador Libro 1 [copia de carta a Nicolás Besio Moreno. Memoria del año 1933], enero 8. Universidad Nacional de las Artes, Museo de la Cárcova, Fondo Histórico Escuela Superior de Bellas Artes.

**Gunsch, K. W. (2013).** Art and/or Ethnographica?: The Reception of Benin Works from 1897–1935. African Arts 46(4), 22-31. doi: 10.1162/AFAR\_a\_00105.

**Luján, B. (1927).** La exposición de calcos en la Comisión de Bellas Artes. Plus Ultra, julio 31, 2-3.

**de Lusarreta, P. (1928).** Ernesto de la Cárcova. Una visita al balneario. El Hogar, febrero 17, 21 y 26.

**Malharro, M. (1909).** Del pasado. Páginas de un libro inédito. La Academia. Athinae, diciembre, 5-10.

**Malosetti Costa, L. (ed.). (2016).** Ernesto de la Cárcova. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

\_\_\_\_\_. (2018). Ernesto de la Cárcova, viejas y nuevas utopías. En Temas de la Academia: El retorno a la utopía en el arte contemporáneo. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

\_\_\_\_\_. (2021). Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Segunda Edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

**Mantovani, L. (2022).** Escuelas de artes y oficios en Buenos Aires: la formación de artesanos y obreros en la Sociedad de Educación Industrial. Arte, Individuo y Sociedad 34(1), 317-33. doi: 10.5209/aris.73933.

\_\_\_\_\_. (2023). El pueblo tiene derecho a la belleza: artes aplicadas, educación e industria en Buenos Aires (1910-1940). Buenos Aires: Miño y Dávila.

**Manzi, O. (s. f).** Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Buenos Aires: Atenas.

**Melgarejo, P. (2013).** Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor. En Museo Nacional de Bellas (ed.). Artes Memoria de la escultura, 1895-1914. Colección MNBA,. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

**Méndez Texo, A. (1928).** Enseñanza artística comprendidas las escuelas normales, las academias y juicios de enseñanza superior. Buenos Aires: Talleres S. A. Casa J. Peuser.

**Murace, G. (2021).** Roma desde el Río de la Plata. Artistas argentinos y uruguayos en viaje (1890-1914). Tesis doctoral, Universidad Nacional de San Martín, San Martín.

\_\_\_\_\_. (2023). Diálogos rioplatenses. Buenos Aires, Montevideo y la creación de una academia moderna a comienzos del siglo XX. *Arte, Individuo y Sociedad* 35(2), 689-710. doi: 10.5209/aris.84954.

**Pictórico. (1906).** Misión artística en Europa. Las obras traídas por E. de la Cárcova. Caras y Caretas, julio 7.

**Restelli, E. (1930).** [Carta a Alcorta], marzo 19. Archivo General de la Nación, Sala VII, Fondo Dr. Amancio Alcorta, Legajo 23, 2127.

**Ripamonte, C. y Soto Avendaño, E. (1928).** Libro de actas Escuela Superior de Bellas Artes [acta de reunión], abril 8. Universidad Nacional de las Artes, Museo de la Cárcova, Fondo Histórico Escuela Superior de Bellas Artes.

**Rouco Oliva, J. (1912).** La Academia de Bellas Artes. Caras y Caretas, diciembre 7.

**Sagarna, A. (1927).** [Nota mecanografiada a los Doctores Lebreton y Alcorta, Legación Argentina París], mayo 13. Archivo General de la Nación, Sala VII, Fondo Dr. Amancio Alcorta, Legajo 23, 2127.

**Sociedad de Educación Industrial. (1914).** Memoria del directorio presentada a la Asamblea celebrada el 15 de septiembre de 1914. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía. Gral. de Fósforos.





# LA FLUIDEZ CONTEMPORÁNEA. PSICOGEOGRAFÍA Y DERIVA SÓNICA DE LA ESCENA PUNK DE SANTIAGO DE CHILE: UN ANÁLISIS DEL DISCURSO DEL DOCUMENTAL “EL PUNK TRISTE”.

Ricardo Zavala Villegas

Centro de Investigación de Vulnerabilidad e Informalidad Territorial -Espacio Público- Facultades de Arquitectura y Ciencias Sociales de la Universidad de Valparaíso<sup>1</sup>.  
ricardozavalavillegas@gmail.com

## RESUMEN

Este artículo analiza la importancia del arte y la cultura, en particular de la música punk en Santiago durante la Dictadura Militar Chilena. Explora cómo, en un contexto de represión y construcción de una sociedad neoliberal, el movimiento punk se convirtió en una forma de resistencia. A través de un análisis del discurso del documental *El Punk Triste*, se destaca cómo estas prácticas musicales desafiaron al régimen militar de la época, contribuyendo a la formación de nuevas subjetividades y expresando la identidad y memoria colectiva. El estudio conecta estas expresiones con la fluidez contemporánea y la Psicogeografía de la deriva.

**Palabras claves:** Fluidez, Psicogeografía, dictadura cívico-militar, Punk, escena musical.

## ABSTRACT

This paper analyzes the importance of art and culture, particularly punk music in Santiago during the Chilean Military Dictatorship. It explores how, in a context of repression and the construction of a neoliberal society, the punk movement became a form of resistance. Through an analysis of the discourse of the documentary *El Punk Triste* (The Sad Punk), it highlights how these musical practices challenged the military regime of the time, contributing to the formation of new subjectivities and expressing collective identity and memory. The study connects these expressions with contemporary fluidity and the Psychogeography of drifting.

**Keywords:** Fluidity, Psychogeography, civil-military dictatorship, Punk, music scene.

## RESUMO

Este artigo analisa a importância da arte e da cultura, particularmente da música punk em Santiago durante a Ditadura Militar Chilena. Explora como, em um contexto de repressão e construção de uma sociedade neoliberal, o movimento punk se tornou uma forma de resistência. Através de uma análise do discurso do documentário *El Punk Triste* (O Punk Triste), destaca-se como essas práticas musicais desafiaram o regime militar da época, contribuindo para a formação de novas subjetividades e expressando a identidade e memória coletiva. O estudo conecta essas expressões com a fluidez contemporânea e a Psicogeografia da deriva.

**Palavras-chave:** Fluidez, Psicogeografia, ditadura civil-militar, Punk, cena musical.

<sup>1</sup> Agradecimiento al proyecto de fortalecimiento del doctorado de Ciencias Sociales de la Universidad de Playa Ancha: ANID FORTALECIMIENTO DE PROGRAMAS DE DOCTORADO CONVOCATORIA 2022 Folio 86220041.

## Introducción

Los músicos contemporáneos encuentran en las ciudades su origen y su hogar, y expresan sus sentimientos sobre el lugar a través de diversos medios. Los paisajes sonoros urbanos generados por músicos pueden transmitir sensaciones de decadencia, abandono, drogas y desesperación, que se alejan de los discursos del marketing urbano. Además, temas como fantasía, nostalgia e ironía contribuyen a crear un sentido de lugar distintivo.

Durante los últimos veinte años, distintas investigaciones han evidenciado que la relación entre música y lugar es constante, ya que el lugar se encuentra presente en la música y viceversa. Además, las distintas representaciones y descripciones de lugares son comunes en la música popular, y los artistas contemporáneos pueden, de manera consciente o inconsciente, formar parte de ese lugar (Connell y Gibson, 2004; Johansson y Bell, 2009).

Según Johansson y Bell (2009), existe una fuerte presencia del lugar en la música, y viceversa, siendo los lugares un tema recurrente en la música popular, donde los artistas contemporáneos pueden formar parte de estos de manera voluntaria o involuntaria. Por otro lado, Connell y Gibson (2004) destacan que el surgimiento de estilos musicales específicos en contextos urbanos y las expresiones de los músicos *underground* pueden influir significativamente en las percepciones del lugar, a menudo escapando del control de las tendencias musicales dominantes o de la cultura de masas. Además, ambos autores añaden que los lugares son cruciales en la música popular y los músicos contemporáneos pueden estar involucrados con estos lugares de forma voluntaria o involuntaria (Gibson & Connell).

Keeling (2011) sostiene que las canciones populares reflejan una experiencia geográfica específica en la que tanto el productor como el consumidor interactúan con el paisaje, dejando una huella en la música en nuestra memoria. Estas canciones transmiten una imagen estática de las ciudades, presentando lugares particulares como ejemplos de espacios congelados en el tiempo musical e imaginativo.

Deleuze (1996) anticipó un movimiento cultural capaz de resistir las seducciones del marketing, aunque en ese momento aún no era ampliamente reconocible. Este movimiento, sin embargo, encontró su expresión en las 'tocas' dentro de la escena musical, las cuales emergen como parte de una deriva psicogeográfica. Estas manifestaciones culturales se desarrollaban en una trama subterránea, reconocida principalmente por sus participantes activos y aún marginal en su visibilidad para el público en general.

La escena musical punk a través de las tocas, puede ser comprendida a través de conceptos como *deriva* y *psicogeografía*, provenientes del enfoque *situacionista*, que refiere a la corriente de pensamiento y acción en política y artes influenciada por la Internacional Situacionista durante su período activo de 1957 a 1972 (Fernández, 2014). La Internacional Situacionista (IS) fue un colectivo revolucionario de artistas e intelectuales que buscaba eliminar la sociedad de clases y oponerse a la civilización occidental contemporánea, caracterizada por la dominación capitalista y la dictadura de la mercancía (Debord, 2006; Martínez, 2023).

Este estudio reconsidera la ciudad y su cultura urbana como escenarios de conflictos materiales y simbólicos entre planificadores tradicionales y subjetividades que reconfiguran estos espacios. Se entienden como psicogeografías las dinámicas territoriales que emergen, explorando cómo los entornos urbanos afectan las emociones y comportamientos de los residentes, y resaltando la interacción entre espacio geográfico y experiencia emocional (Guitart, 2012; Restrepo, 2017).

Este estudio utilizará el análisis del discurso desarrollado por el grupo de Discurso y Retórica de Loughborough (Potter y Wetherell, 1987; Billig, 2003; Wetherell et al., 2001), que ve los relatos como acciones sociales y subraya el poder constitutivo del lenguaje. Enfocado en las estrategias retóricas, se examinará cómo el testimonio de Hugo Cárdenas en el documental *El Punk Triste* (2007) recorre la ciudad para expresar y confrontar el malestar social durante la dictadura de Augusto Pinochet, identificando cómo el lenguaje y las referencias espaciales construyen un espacio de resistencia e identidad.

## La fluidez contemporánea

La metáfora propuesta por Bauman (2015) para describir la sociedad contemporánea es altamente evocadora. Según el autor, estamos inmersos en un mundo donde lo sólido se disuelve constantemente bajo la acción de diversos flujos. Los fluidos, a diferencia de los elementos sólidos, tienen la notable capacidad de moverse con facilidad, manifestándose a través de procesos como fluir, derramarse, filtrarse y erosionar. A diferencia de los sólidos, resulta difícil detenerlos por completo, ya que logran sortear algunos obstáculos, disolver otros y filtrarse a través de ellos, empapándolos en el proceso. La excepcional movilidad de los fluidos es lo que los vincula con la noción de *levedad*.

Basándose en una relectura de *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundera, Bauman (2015) redefine este concepto como 'La Seductora Levedad del Ser', ofreciendo una crítica sobre la condición moderna. Argumenta que el individuo contemporáneo enfrenta una erosión significativa del compromiso, inclinándose hacia la evasión de responsabilidades. Esta noción de libertad, definida principalmente por la capacidad de desplazarse de manera autónoma y sin obstáculos, conduce a una existencia volátil y efímera. Bauman sostiene que esta 'levedad' no solo denota una superficialidad en las relaciones humanas, sino que además implica una devaluación del papel del individuo dentro de su entorno social y cultural.

Las razones anteriores respaldan la idea de que los términos fluidez y liquidez resultan apropiados para describir la naturaleza de la etapa actual, que en muchos aspectos se considera novedosa en la historia de la modernidad. Estos términos aluden a la centralidad que ha adquirido la fluidez en ámbitos como la economía, la cultura y los intereses capitalistas.

Se puede observar el impacto de la fluidez contemporánea en las ciudades de la llamada *sobremodernidad*, concepto desarrollado por Marc Augé en su artículo *Sobremodernidad: Del mundo de hoy al mundo de mañana* (Augé, 2007). Estas urbes se caracterizan por la proliferación de lo que se denomina *no-lugares* (Augé, 2018), espacios que representan los aspectos de tránsito, velocidad, flujo y anonimato característicos de esta era. Los *no-lugares* contrastan con la noción de territorio antropológico, el cual se caracteriza por ser más sedentario y poseer un significado existencial más arraigado (Augé, 2020). Estos espacios efímeros de paso y movimiento en las ciudades contemporáneas propician efectos culturales que desafían la concepción tradicional de territorio y la idea de arraigo existencial (Hernández, 2014).

El flujo se caracteriza por su des-territorialización, que implica la pérdida de la relación natural entre la cultura y los territorios geográficos y sociales, así como relocalizaciones parciales de las producciones simbólicas antiguas y nuevas, lo cual conlleva a un proceso de re-territorialización (Martínez, 2019). La desterritorialización, según Néstor García-Canclini (1990), se refiere a la pérdida de la conexión natural de la cultura con territorios específicos, acompañada de la reubicación parcial de

producciones simbólicas en nuevos contextos, implicando un proceso de re-territorialización. Gilles Deleuze y Félix Guattari (2000) amplían este concepto, viéndolo no solo como una pérdida, sino como un aspecto fundamental de las sociedades humanas. Definen la desterritorialización como movimientos que trazan las fronteras y el devenir social, siempre acompañados por nuevas reterritorializaciones en diversos ámbitos como monetarios, rurales y urbanos.

Así, la des-territorialización no sólo implica la pérdida del sentido existencial de una comunidad humana, sino, también es una propiedad primordial de las sociedades humanas (Deleuze & Guattari, 2000). Consideran que estos movimientos de fuga, lejos de ser utópicos o ideológicos, son constitutivos del campo social y trazan sus límites y direcciones en el devenir (Navarro, 2020). Deleuze y Guattari sitúan la des territorialización en el centro de una *ontología del devenir*<sup>2</sup>, donde el flujo y las líneas de fuga son fundamentales. Además, destacan que esta primacía de las líneas de fuga no debe entenderse cronológicamente, sino que representa lo intempestivo, ya que al mismo tiempo se producen re-territorializaciones en diferentes ámbitos como el monetario, el rural y lo urbano (Navarro, 2020).

Las re-territorializaciones sistematizan y codifican las trayectorias moleculares de las fuerzas, limitando el deseo de lo nuevo. El flujo y el corte establecen una relación de producción social, antagónica y afirmativa, pero no contradictoria ni dialéctica. Aunque el devenir no es un movimiento dialéctico, no está separado de los antagonismos territoriales, sexuales, religiosos o subjetivos (Alonso, 2020). Las *des-territorializaciones* son múltiples y deben ser reconocidas en su desarrollo histórico-social<sup>3</sup>.

En la era de la modernidad industrial, la *polis* fue concebida como una estructura sedentaria del Estado-nación, que ejerció su dominio en el proceso de racionalización de la sociedad disciplinaria (Dardot & Laval, 2021). De acuerdo con Deleuze (2006), Foucault situó el surgimiento de la sociedad disciplinaria en los siglos XVIII y XIX, alcanzando su punto máximo a principios del siglo XX.

Las sociedades disciplinarias se caracterizan por la organización de centros de encierro. El individuo transita de un círculo cerrado a otro, como la familia, la escuela, el cuartel, la fábrica, el hospital y, en ocasiones, la cárcel, siendo este último el centro de encierro por excelencia. Sin embargo, todos estos centros de encierro atraviesan una crisis generalizada en la actualidad, incluyendo la cárcel, el hospital, la fábrica, la escuela y la familia (Deleuze, 2006).

Tanto la burocracia como la fábrica *fordista*<sup>4</sup> representan paradigmas de una sociedad disciplinaria. No obstante, es importante destacar que este sedentarismo estatal no habría sido factible sin una significativa des-territorialización de las sociedades de soberanía (García, 2002). En la actualidad, tenemos conocimiento de que las disciplinas están en declive y pertenecen a nuestro pasado inmediato, ya que estamos dejando de ser lo que eran (Deleuze, 2006).

<sup>2</sup> La ontología del devenir, según Gilles Deleuze y Félix Guattari en su texto *El Anti-Edipo* (1972), se centra en la noción de que la realidad está en constante flujo y transformación. Este concepto se opone a las estructuras fijas y estables, proponiendo en su lugar que todo está en un proceso continuo de cambio. Sugieren que las líneas de fuga y los movimientos de desterritorialización son inherentes a las sociedades humanas y no deben verse como meras huidas o utopías, sino como procesos fundamentales que configuran el campo social y sus fronteras. En este marco, las desterritorializaciones y reterritorializaciones se producen simultáneamente, manifestando la naturaleza dinámica y siempre en evolución de lo social y lo ontológico.

<sup>3</sup> Tanto Gilles Deleuze como Michel Foucault critican el uso de la dialéctica como método para comprender el movimiento histórico en las sociedades. Deleuze sostiene que una sociedad no se define por contradicciones, sino por líneas de fuga y flujos de des territorialización que afectan a diversas masas. Según él, tanto una sociedad como un agenciamiento colectivo se definen principalmente por sus máximas de desterritorialización. Por su parte, Foucault señala que el concepto de "contradicción" tiene un sentido específico en la lógica de proposiciones, pero al describir y analizar procesos en la realidad, se descubre que estas parcelas de realidad carecen de contradicciones. Foucault destaca la presencia de procesos como la lucha, el combate y los mecanismos antagónicos, que son reales pero no dialécticos en su naturaleza (Deleuze, 2006).

<sup>4</sup> El término 'fordismo' proviene de la compañía automotriz Ford, y describe las técnicas de producción en masa desarrolladas por Henry Ford, quien adaptó y popularizó la línea de montaje inicialmente ideada por Ransom Eli Olds. La noción fue formalmente conceptualizada por el pensador Antonio Gramsci en sus escritos de entre 1928 y 1934, los cuales forman parte de sus Cuadernos de la *cárcel* (Gramsci, 1975).

La crisis afecta a diversos ámbitos interiores, como la familia, la escuela, la profesión, entre otros. Se plantean constantemente reformas necesarias en instituciones como la escuela, la industria, el hospital, el ejército y la cárcel. Así y todo, se reconoce que estas instituciones están en declive y se busca gestionar su agonía mientras se abren paso nuevas fuerzas. Las sociedades de control están reemplazando a las disciplinarias, como señaló Burroughs con el término *control*, anticipado por Foucault como nuestro futuro inmediato (Jordán, 2018). Paul Virilio también habla de las nuevas formas de control *outdoor* y su velocidad ultrarrápida, reemplazando las viejas disciplinas de los sistemas cerrados (Córdova, 2018).

La movilidad y la naturaleza nómada del presente convierten a las ciudades en maquetas inestables e inaprensibles. En este contexto, surgen nuevos antagonismos y subversiones entre controles volátiles y subjetivos, así como entre cálculos expertos y experiencias fenoménicas. El capitalismo tardío instituye al riesgo como una categoría central en este entramado (Montenegro, Rodríguez & Pujol, 2014).

## Situacionismo y Psicogeografía

La irrupción de fenómenos urbanos fluidos ha llevado a la reconsideración teórica de las ciencias sociales. En los años 50, la crítica situacionista se centró en el consumo de masas como fenómeno clave de la sociedad industrial. Su lucha contra la sociedad de consumo apuntaba a dismantlar la forma de espectáculo, considerada por Debord en 1955 como la implosión del capital acumulado en una entidad autorreferencial que devora todo a su paso, transformando la periferia en el centro (Günther, 2020).

El mismo Debord (2006) planteó la importancia de la búsqueda de una forma de vida alternativa a través de la observación de procesos aleatorios y previsible que ocurren en las calles. El situacionismo abrió un camino de investigación hacia nuevas formas de vida, cuestionando las posibilidades ofrecidas por el entorno urbano. En este contexto, el concepto de psicogeografía resulta especialmente relevante (Debord, 2006). Para Debord, esta noción se basa en una perspectiva materialista que considera los condicionamientos objetivos de la vida y el pensamiento, como las fuerzas naturales generales, la composición del suelo, las condiciones climáticas y las estructuras económicas de la sociedad, influyendo en la concepción del mundo (García González, 2012). La psicogeografía, por tanto, representa la propuesta situacionista de estudiar las leyes y los efectos precisos del entorno geográfico, tanto conscientemente organizado como no, en relación con su influencia directa en el comportamiento afectivo de los individuos (Debord, 2006).

Las nociones de deriva y psicogeografía de la crítica situacionista permiten interpretar las contraculturas urbanas como un terreno de disputa, tanto material como simbólica, entre los planificadores tradicionales de la ciudad y las subjetividades contemporáneas que la habitan y se apropian de ella. En este proceso, se construyen territorialidades dinámicas que representan verdaderas psicogeografías de la ciudad. Estas prácticas musicales, al ser producciones locales, se insertan en nuestra vida cotidiana como manifestaciones de la mutación

capitalista actual. Además, son adoptadas por sujetos como formas de resistencia en el nuevo entramado de poder de las sociedades de control (Restrepo, 2017).

Los situacionistas propusieron una estrategia para escapar de la omnipresencia del espectáculo en la realidad y la representación, presentes en los estilos de vida promovidos por el urbanismo y el control corporativo de los medios y la publicidad (Alfaro, 2020). La acción directa en la vida cotidiana se planteó como uno de los remedios para contrarrestar la usurpación de la realidad a través de su representación totalitaria, liberando así la vida del control social espectacular. El situacionismo enfatiza que la cultura urbana es crucial en la lucha por la emancipación humana del orden dominante, donde la reinvención y transformación del mundo deben comenzar por abordar la vacuidad de esta cultura. Renunciar al poder de la cultura implicaría cederlo a aquellos que ya lo detentan (Debord, 2006).

La psicogeografía ha evolucionado de la investigación a una aplicación que analiza la influencia en los sentimientos humanos y cualquier situación que exprese el *espíritu del descubrimiento*<sup>5</sup>. Surge como resistencia a la experiencia urbana controlada por el urbanismo utilitario y la estética superficial. La Deriva, una técnica clave para explorar experiencias psicogeográficas, implica el paso a través de diversos ambientes. Este concepto se relaciona con una naturaleza psicogeográfica y un enfoque lúdico constructivo, en contraste con los conceptos tradicionales de viaje o paseo (Cardona, Arredondo & Elías, 2012).

## La Deriva Psicogeográfica de la escena musical

En concordancia con la Deriva, la escena musical *underground* desafía el espacio del *arte burgués*<sup>6</sup> al desplegarse en los rincones de la ciudad, alejándose de la música *mainstream* y la propaganda para convertirse en expresiones culturales transgresoras a nivel local. En este sentido, se configura una crítica musical urbana que interrumpe la dominación desmaterializada impuesta por la sociedad de control capitalista (Sánchez Díaz, 2015).

A diferencia de las concepciones comunes, las prácticas en la escena musical del movimiento punk evidencian nuevas formas de crear y habitar los espacios urbanos, generando alternativas en la sociabilidad urbana y el sentido de comunidad (Restrepo, 2005).

En consonancia con la Deriva, la escena musical *underground*, mediante su poder *estético-vitalista*<sup>7</sup>, desplaza al arte burgués, y lo dispersa en los espacios intersticiales de la ciudad (Rosillo, 2019). Ya no se trata de música que abarrote de representaciones teleológicas o una herramienta propagandística para inculcar el cambio social, sino de expresiones de malestar de la cultura, donde los símbolos culturales mundiales son compartidos a escala global. Esto constituye una crítica audiovisual urbana que interrumpe la dominación desmaterializada de la sociedad de control capitalista (Becerra-Schmidt, 1998).

<sup>5</sup> El *espíritu del descubrimiento* se deriva del concepto de Benjamin (2008) del *flâneur*, quien se distingue por su resistencia a la alienación de la multitud urbana. Más que un simple peatón, para este autor el *flâneur* ve la ciudad como una vitrina de puntos de fuga cambiantes. Así, el *flâneur*, es un observador detallista de la ciudad, cuya exploración es guiada por el deseo de coleccionar experiencias urbanas aún desconocidas para él.

<sup>6</sup> El término *arte burgués* se refiere a formas de expresión artística predominantemente aceptadas y valoradas por las clases medias y altas. Estas formas de arte suelen adherirse a convenciones estéticas tradicionales y son apreciadas dentro de circuitos comerciales e instituciones culturales establecidas (Bürger et al., 1987).

<sup>7</sup> La *estética-vitalista* se fundamenta en la comprensión de la realidad vital desde una perspectiva estética, inspirada en las ideas de Nietzsche. Esta visión integra la evolución estética hacia una postura vitalista y creativa, destacando el arte como medio para entender el mundo. Nietzsche propone una realidad trágica donde estética y vitalidad se fusionan, superando el pesimismo con una afirmación de la vida a través de la creatividad y la voluntad de poder (Laguna, 1997).

La escena musical *underground* es una práctica urbana que interrumpe la señal transmitida por el *mainstream* musical transmitido por los medios de comunicación. La escena musical del movimiento punk tampoco se vincula a la publicidad o propaganda política tradicional. Más bien, difunde ideas y emociones relacionadas con problemáticas sociales, por medio de la *representación musical*<sup>8</sup> y el contenido de sus letras por una marcada influencia del situacionismo (Dimitrova, 2015). Se trata de una crítica radical al monopolio mediático del gran capital y las tácticas de tergiversación de esta práctica musical, que se manifiestan como una guerrilla urbana semiológica y subversiva (Munsell, 2009).

Por último, es relevante mencionar los conflictos en la cultura urbana y su variabilidad de las interpretaciones, elemento fundamental en la comunicación de masas. En lugar de destruir los signos dominantes, la resistencia cultural se centra en subvertirlos; utilizar la metáfora de la guerrilla para describir los intentos de crítica de los discursos dominantes mediante la apropiación y tergiversación de sus propios signos. De manera similar, la escena musical del punk no busca interrumpir el canal de comunicación, sino utilizarlo y manipular los signos y estructuras de poder existentes (García Chantre, 2020).

## Marco Metodológico

Este análisis se enfoca en la fluidez de las prácticas musicales en la escena del movimiento Punk en entornos urbanos de Santiago durante la dictadura cívico-militar en Chile. La concepción situacionista de la deriva psicogeográfica es un elemento central en la formación de la Cultura Urbana. Las derivas urbanas generan nuevas subjetividades, impulsadas por una red de conocimientos, afectos y experiencias psicogeográficas minoritarias que desafían las instituciones tradicionales (Farías, 2019). Con lo anterior, se busca interpretar las manifestaciones de la vida urbana en la ciudad, centrándose en la intervención de la escena musical de esa época y sus lugares emblemáticos, realizando un análisis crítico del discurso de los relatos del protagonista del documental *El Punk Triste* de Mario Navarro.

El documental protagonizado por Hugo Cárdenas ocupa el espacio de un personaje destacado del punk chileno Álvaro Peña<sup>9</sup>, explorando las calles de Santiago y los entornos subterráneos que presenciaron el surgimiento del punk en la década de los ochenta. Por medio de la deriva que realiza el narrador, herramienta a través de la cual los situacionistas, imbuidos de esta empresa psicogeográfica por medio del consumo de alcohol (Rocha, 2008), deambula por las calles, mostrando los principales sitios de la escena musical del punk santiaguino de la época. A partir de un análisis del discurso, se analiza el relato de Hugo Cárdenas, narrador del documental, que por medio de su experiencia se constituye a través de las narraciones que sirven para dar sentido a lo que les ha ocurrido en la escena musical punk, a fines de la dictadura cívico-militar chilena.

La estrategia se fundamenta en obtener un marco de comprensión para el fenómeno en estudio. Por lo tanto, se pone énfasis en cómo el propio individuo construye sus narrativas.

De acuerdo con los planteamientos filosóficos del Análisis del Discurso, se sostiene que el lenguaje estructura percepciones y genera eventos, demostrando cómo el lenguaje puede ser empleado para edificar y establecer interacciones sociales y diversos contextos sociales (Potter & Wetherell, 1987).

Al abordar el discurso desde la perspectiva del Análisis del Discurso (AD), el concepto de discurso abarca todas las formas de interacciones lingüísticas, ya sean orales o escritas, formales o informales. En consecuencia, el análisis del discurso abarca el análisis de todo tipo de contenido discursivo (Potter & Wetherell, 1987).

Metodológicamente, este estudio empleará el análisis del discurso tal como ha sido desarrollado por el grupo de Discurso y Retórica de Loughborough (Potter y Wetherell, 1987; Billig, 2003; Wetherell et al., 2001), que trata los textos como formas de acción social y enfatiza el poder del lenguaje como práctica constituyente y regulativa. Específicamente, se aplicará un modelo que se centra en las estrategias retóricas para comprender cómo el lenguaje no solo refleja, sino que también construye la realidad social. En este caso, el análisis se enfocará en cómo el testimonio de Hugo Cárdenas, presentado en el documental 'El Punk Triste', utiliza la ciudad y sus espacios como medios expresivos para reflejar y contestar el malestar social durante la dictadura de Pinochet. El énfasis estará en identificar y analizar las formas en que el lenguaje y las referencias espaciales de lugares y eventos en el testimonio contribuyen a la construcción de un espacio, que refleja la resistencia y la identidad punk en ese contexto histórico.

## Resultados

El documental *El Punk Triste*<sup>10</sup> aborda la transformación de Chile, destacando la simulación de una democracia que excluye formas de contracultura como el punk. El movimiento, inicialmente reticente al régimen dictatorial, ha evolucionado hacia una nostalgia que refleja una mirada crítica y desencanto hacia la actualidad nacional.

Tras las primeras lecturas de las transcripciones del relato de Hugo Cárdenas y sus derivas, se identificaron líneas argumentales y discursos que emergen de las prácticas musicales en el documental. Esto proporcionó una visión preliminar de la escena musical *underground* de Santiago y su contexto sociohistórico en la época de la Dictadura Cívico-Militar a finales de los años ochenta.

A partir del análisis realizado surgen elementos centrales que permiten comprender cuál es el discurso del protagonista del documental y cómo otorga significados a la fluidez de las prácticas musicales en la escena del movimiento Punk en entornos urbanos de la capital. Se identificaron cinco lugares que el narrador recorre en el documental: Matucana 19, El Trolley, Facultad de Medicina U. de Chile, Serrano 444 y Barrio Bellavista.

<sup>8</sup> La representación musical se refiere a la capacidad de la música para evocar personas, objetos, eventos o emociones más allá de su estructura sonora, utilizando asociaciones culturales y estructurales para generar significados extramusicales (Nussbaum, 2007).

<sup>9</sup> Cantautor oriundo de la ciudad de Valparaíso, conocido como "el primer punk de Chile".

<sup>10</sup> Radek Zeman. (9 de diciembre de 2017). El punk triste Documental Punk Chileno [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dvxqEX4cMf8>



## El Trolley (Calle San Martín 841/Comuna de Santiago Centro)<sup>12</sup>

En este otro espacio de la ciudad, el narrador muestra cómo los discursos y las representaciones sociales influyen en la percepción y experiencia de los espacios urbanos. El narrador reconoce la transformación del barrio y lamenta la pérdida de aspectos que considera parte de su identidad y experiencia pasada. Se resalta la construcción de significados en los espacios urbanos y sus cambios a lo largo del tiempo, enfatizando la subjetividad y la experiencia del narrador en relación con el entorno urbano:

Ahora estamos en otro barrio, estábamos en Matucana y este es el barrio donde estaba el Trolley, el primer lugar donde se hizo la música punk en Chile (...) entiendo que es una suerte de sindicato de trabajadores de los Trolley, y yo antes de esa época vine a este barrio, porque era el barrio de las putas (...) En ese tiempo este era un barrio un poquito chino, un poquito lumpen. Ahora, gracias a las políticas gubernamentales, este ahora es un barrio institucional. Acá había una cárcel, ahora no hay una cárcel, antes había unas putas, ahora no hay putas. (*El Punk Triste, 2007*)

En otro relato, el hablante asume la responsabilidad del artista hacia las clases más bajas, enfatizando la importancia de dar voz y representación a quienes carecen de ella. Se resalta el papel del arte como herramienta para abordar las desigualdades sociales y fomentar la inclusión en el espacio urbano:

Esa responsabilidad que tiene uno con el pobre, con la gente de las clases más bajas... no son artistas. La única responsabilidad del artista es hablar por ellos [por los pobres], porque ellos no tienen voz. (*El Punk Triste, 2007*)

También, el narrador manifiesta preocupación por los efectos negativos de la relación entre sociedad y capital económico, y expresa nostalgia por un pasado con experiencias diferentes y un espíritu perdido en la actualidad. Desde la perspectiva psicogeográfica, reflexiona sobre la dimensión subjetiva de la ciudad y su impacto en valores y comunidad, recalando la preocupación por la pérdida de elementos esenciales para la identidad colectiva:

¡Quiero hablar mal de Chile! ¿Puedo? Los chilenos perdieron el espíritu cuando se vendieron al dinero. Los chilenos tienen dinero, pero no tienen alma. Todo el espíritu se perdió, se puede rescatar yo creo, pero cuando yo esté muerto. Nunca va a volver a ocurrir esto que ocurrió en los ochenta, nunca va a volver a ocurrir. Esto no es bueno, no es bueno para nadie. (*El Punk Triste, 2007*)

Los relatos del narrador destacan la importancia del Trolley como un espacio de interacción social y cultural, donde se vivieron experiencias significativas para la escena punk, resaltando la conexión emocional con el lugar a través de recuerdos y relaciones. Desde una perspectiva psicogeográfica, se resalta la dimensión subjetiva del espacio y su papel en las experiencias sociales y emocionales, subrayando la importancia de los lugares como generadores de interacciones, conexiones e identidad:

Ahora vamos a llegar al Trolley, que fue un lugar histórico El Trolley (...) es difícil explicarlo con los autos que pasan, pero acá es donde... estamos super cerca del palacio de gobierno, estamos en pleno centro de Santiago de Chile, y no tan lejos de eso, estoy hablando de siete cuadras del palacio de gobierno. Acá en los años ochenta, acá era la movida intelectual y rockera, acá tocaban los mejores grupos de los ochenta. Nunca hubo buenos grupos en Chile, pero los mejores tocaban acá, en el Trolley. Acá pasó de todo, muchos se enamoraron. Acá hubo una especie de escena punk (...) (*El Punk Triste, 2007*)

Al igual que en Matucana 19, el Trolley configura una relación entre espacios y resistencia cultural y política, dando la perspectiva de que estos lugares se convirtieron en refugios y espacios de protección en tiempos de dictadura. Los espacios urbanos reflejarían dinámicas de poder y evolución en la relación entre actores sociales y el sistema represivo de la época de los ochenta en Chile<sup>13</sup>:

Bueno, acá pasaba de todo, esto fue antes de Matucana. Acá se creó todo, hubo una especie de resistencia cultural muy hermosa, porque estábamos en pleno tiempo de la dictadura y había mucha rebeldía contra la dictadura; estaba el Frente Patriótico, estaban los weones artesas, charango lila los llamábamos nosotros, mientras nosotros éramos punk, éramos como de Londres o de Madrid. Pero había una resistencia cultural y una resistencia política diferente, por lo tanto, la policía y los sistemas represivos de la dictadura de Pinochet no nos calaba mucho, como que pasábamos «piola» como se dice en Chile, no nos consideraban enemigos propiamente. Hubo un momento en que nos consideraban enemigos y éramos enemigos. (*El Punk Triste, 2007*)

## Facultad de Medicina Universidad de Chile: Independencia 1027, Comuna de Independencia<sup>14</sup>

En este espacio, el narrador destaca la construcción de una imagen del barrio Independencia como un lugar académico y comprometido con la comunidad. La relación entre la periferia y el centro resalta el simbolismo del lugar, donde se enfatiza la importancia de los espacios y su interpretación discursiva en la construcción de identidades y valores sociales:

Estamos en la calle Independencia, en la Avenida Independencia, que es un barrio de clase media-baja de Santiago, y bastante lejos del centro; no tan lejos, pero digamos es el principio de la periferia, pero a diferencia de su distancia hacia el centro, es el centro en cuanto es la escuela de medicina, donde los mejores cerebros de esta ciudad se educan, los doctores sacrificados y jugados por el pueblo. (*El Punk Triste, 2007*)

Además, en el continuar de los relatos se revela cómo la Facultad de Medicina fue un espacio de encuentro y convergencia entre diferentes grupos sociales y artísticos, generando sinergia entre el punk, la revolución y la expresión artística. El patio de la escuela se destaca como lugar significativo para eventos: cómo su configuración física y el contexto social influyeron en la consolidación y masificación del movimiento punk, fomentando experiencias colectivas y un sentido de pertenencia para sus participantes:

Acá en la escuela de Medicina en Independencia, hubo un evento histórico para la movida punk chilena, donde tocaron todos los grupos importantes, porque acá fue el primer evento punk mezclado con la política. Se juntó la música y el movimiento punk más masivamente de la universidad, entonces, era una cuestión universitaria generalizada. Y claro, en esta gran escuela se juntó los que veníamos de la escuela de Arte con el rock and roll, porque había un movimiento común; algo muy bonito, porque cuando [sic] nosotros éramos vanguardistas. La escuela de Arte movíamos a los grupos de punk, rock (...) y acá se juntó todo, porque era más masivo. Fue la primera vez que el punk chileno tuvo una reinserción o una inserción social grande, porque [sic] nosotros los artistas, los revolucionarios del estilo, porque en ese tiempo había mucha revolución, pero se juntó con los estudiantes de medicina y todos los estudiantes de las carreras importantes abogacía, leyes, toda esa mierda. Hubo una masividad del movimiento en esta escuela, que tiene un patio que no nos dejan entrar ahora, es un patio gigantesco donde se hicieron cosas muy lindas. (*El Punk Triste, 2007*)

Dentro de los relatos del narrador se destaca cómo la convergencia de diferentes grupos en un evento masivo crea sentido de comunidad y pertenencia. La expresión y unión de perspectivas similares configura el movimiento cultural punk. El espacio físico y la convergencia de voces influyen en la experiencia colectiva y formación de identidades, acentuando la dimensión espacial como elemento clave en la creación de un ambiente propicio para la manifestación del movimiento y construcción de una narrativa colectiva:

<sup>12</sup> 𐄂𐄂𐄂𐄂𐄂𐄂. (s.f.). [San Martín 839]. Recuperado el 27 de julio de 2023 de <https://goo.gl/maps/wM9M7vCCedPABQVW8>

<sup>13</sup> Este análisis se relaciona con el concepto de biopoder/biopólitica de Michel Foucault, que examina cómo las instituciones y mecanismos de poder regulan la vida social y biológica de las poblaciones (Foucault, 1976).

<sup>14</sup> Google. (s.f.). [Av. Independencia]. Recuperado el 27 de julio de 2023 de <https://goo.gl/maps/T5UpTvWzL9EvhcgH9>

Fue un evento que fue muy histórico, donde se rescató el movimiento y la música que nosotros manejábamos con esta gente que estudia otras cosas que finalmente son ultra burgueses. Digo, lo que pasó en ese momento, que fue una vez que esta escuela se abrió por todo lo que estaba pasando dentro de la universidad, se abrió y todos tuvimos una voz acá. Los bizarros como yo y como otra gente, tuvimos un lugar masivo por primera vez, y eso fue un evento digamos apoteósico, donde nos juntábamos todos los universitarios de Santiago por una misma causa, que, en ese momento, llamémosle punk, llamémosle cierta revolución estilística. (*El Punk Triste, 2007*)

## Serrano 444, Comuna de Santiago Centro<sup>15</sup>

Dentro de los relatos del narrador en este espacio se destaca cómo el discurso sobre el punk se relaciona con las nociones de clase social y su percepción como fenómeno cultural. La dimensión espacial resalta en la construcción y valoración de la identidad punk, donde las experiencias y percepciones subjetivas del lugar influyen en la construcción de identidades y en la definición de límites y características del movimiento cultural, donde el lugar se convierte en un espacio simbólico donde se articulan ideas de autenticidad y pertenencia:

Un lugar donde el punk hizo su «crema». Cuando el punk hizo su «crema», nosotros [los artistas] ya no creíamos en el punk. Cuando nosotros perdimos la fe en el punk, ocurrieron lugares como este [Serrano 444], que no es el único, existen muchos más; porque se convirtió en un arte proletario. Siempre tuvimos la idea de que el punk era una wea aristocrática, o sea, cuando se hizo masivo odiamos la wea, «no creemos en esto nosotros». La wea es para los que saben, para los pocos que saben. (*El Punk Triste, 2007*)

En el fluir de los relatos del narrador, se enfatiza en cómo las valoraciones y preferencias personales influyen en la percepción del lugar y la adopción o rechazo de una identidad cultural. Se observa una dinámica de cambio y adaptación de estilos a medida que el movimiento punk evoluciona y se masifica, donde el lugar funge como un espacio de encuentro y construcción de identidades subculturales y donde las percepciones y valoraciones subjetivas median en la forma en que se concibe y vive el movimiento punk:

Estamos en la calle Serrano a propósito, estamos en pleno centro de Santiago también. Si caminamos para allá cinco cuadras estamos en pleno centro de Santiago. Es una mierda todo esto, y esto [el lugar] es una mierda, porque acá se juntó la raza punk decadente, donde... digamos, donde la «chusma» hace flor y nata. Entonces esta cosa [el lugar] dejó de interesarnos a nosotros. Hubo un momento que dijimos: «no hay que ser punk, hay que cambiar de estilo». Entonces, cuando el punk se volvió masivo y proletario, uno dijo: «ya no hay que ser punk, ahora es otra la tendencia». (*El Punk Triste, 2007*)

Por último, en relación a este espacio se evidencia cómo las valoraciones personales influyen en la adhesión y distanciamiento dentro de la contracultura punk. La búsqueda de una identidad diferenciada expone la influencia de factores socioculturales en la conformación de identidades, donde se revela cómo las valoraciones subjetivas influyen en la interpretación del movimiento punk. El lugar se convierte en un

espacio de distinción y jerarquía, algo contrario a los principios situacionistas, donde se establecen diferentes niveles de participación y pertenencia:

No hay que apoyar al punk masivo, o sea, la rebeldía contra la sociedad tiene que ser exclusivista únicamente. No hay otra manera de que haya cambios sociales, y cuando la cosa se volvió masiva, este es el lugar donde se juntó la chusma punk, pero yo ya no era punk. Claro, porque, en Matucana y en Trolley había una suerte de aristocracia punk, aristopunk le llaman. (*El Punk Triste, 2007*)

## Barrio Bellavista/Casa Constitución (Constitución 275, Comuna de Providencia)<sup>16</sup>

Ya en la última parte del recorrido, en el Barrio Bellavista, el narrador destaca el papel central de los lugares en la formación de subculturas y en la construcción de identidades colectivas. La experiencia compartida y las actividades culturales contribuyen a la consolidación de una comunidad y la construcción de significados particulares. El lugar en el relato, adquiere un significado simbólico y emocional para los individuos en el movimiento punk, donde las proyecciones de películas de rock y la sensación de pertenencia refuerzan la identidad y el sentido de comunidad en ese contexto específico:

Ahora estamos en Bellavista, el barrio donde mucho punk se inició en Santiago. Muy interesante barrio en aquellos tiempos, ahora no, porque se convirtió en un reducto hippie, pero en aquellos tiempos, acá, en «La Casa Constitución», era un lugar que era buena onda, que todos amábamos y todos veníamos porque daban las primeras películas de rock que daban en video, que albergó a nosotros los ignorantes en aquellos tiempos. (*El Punk Triste, 2007*)

Continuando con el relato del narrador, se evidencia cómo el entorno geográfico y las prácticas culturales interactúan y moldean experiencias individuales y colectivas. La generación de los ochenta en el barrio Bellavista facilitó la expresión juvenil y contribuyó a la configuración de identidad y pertenencia. Así el espacio geográfico y las actividades culturales impactaron en la identidad y experiencia de los involucrados en la cultura punk de la época, convirtiendo a Bellavista en un espacio de expresión contracultural y refugio para los identificados con el movimiento:

Estamos a cinco cuadras de la plaza Italia, que es el epicentro de la ciudad de Santiago, el centro, y La Moneda, el palacio de gobierno está a diez cuadras, estamos en el centro de Santiago; y acá en los años ochenta se generó una cultura juvenil punk, donde nosotros los jóvenes de aquellos tiempos, inventamos una movida nocturna y contracultural, que era muy bueno porque le dio una vida a este barrio, y esto generó que se haya convertido en un barrio del «carrete» le llamamos acá [los chilenos], de la vida nocturna. En aquel tiempo el barrio Bellavista [en el] que estamos ahora, era un barrio tranquilo pero que tenía su movida nocturna, había gente como nosotros punks, nos divertíamos acá sin ofender a nadie. Esto se convirtió en algo muy oscuro, pero eso es el ahora, a mí me interesa hablar más del antes. (*El Punk Triste, 2007*)

<sup>15</sup> Google. (s.f.). [Serrano]. Recuperado el 27 de julio de 2023 de <https://goo.gl/maps/u2FxFyGyonLmDio518>

<sup>16</sup> Google. (s.f.). [La Feria]. Recuperado el 27 de julio de 2023 de <https://goo.gl/maps/VVVGpjjPRAgC1Fix7>

En otros de los relatos del narrador del documental, se muestra cómo las representaciones en torno a grupos distintos de la comunidad punk influyen en la percepción del barrio. Se establece una dicotomía entre el comportamiento creativo de los artistas y la situación actual, vista negativamente. Aquí el hablante experimenta una transformación perjudicial en la percepción del entorno debido a comportamientos delictivos y sensación de inseguridad, criticando la pérdida de autenticidad al generalizar el consumo de drogas y alcohol al resto de la comunidad no artística:

No sé si contarle en otra ocasión o contarle ahora, y ahora es un barrio degenerado que ahora cuando vienes tienes que cuidar mucho tus bolsillos y todo lo que tengas, porque los hippies convirtieron esto en una cosa asquerosa donde roban a cada momento, donde uno [sic] en esos tiempos igual nos drogábamos y nos emborrachábamos, pero ahora eso se convirtió en ley. Y eso no es buena política porque creo que cuando los artistas se drogan y se emborrachan es creativo, pero cuando todos hacen eso no es buena idea, porque se transforma en un caos. (*El Punk Triste, 2007*)

Ya finalizando el documental, el último relato del narrador expresa un rechazo hacia la modernidad y sus valores. Se denuncia la falsedad y la superficialidad de quienes adoptan la idea de modernidad, reprochando la desigualdad económica que la sustenta. El lugar se describe como todo lo contrario a lo deseado, considerándolo una experiencia con matices nostálgicos de un pasado y de un presente negativo:

Pero esto es basura, esto es lo peor, el ejemplo y el modelo de (...) esto lo llamo casa de Constitución y ahora club la feria, el modelo de lo que no hay que ser, el modelo del modernismo tráfugo y ficticio. Díganos, la gente que creyó en la modernidad, la gente ignorante que creyó en la modernidad y que tiene dinero para empleados muertos de hambre que pagan por ser modernos, aquí tienen su templo, pero esto es lo contrario de lo que quisimos nosotros, esto es una mierda. (*El Punk Triste, 2007*)

## Conclusiones

La concepción situacionista de la deriva se observa en los lugares clave de la escena musical punk de Santiago, desempeñando un papel central en la formación de la cultura urbana. Estas prácticas generan nuevas subjetividades a través de una red de conocimientos y experiencias colectivas que desafían las instituciones tradicionales, como se refleja en el testimonio del protagonista del documental.

El trabajo presentado señala la influencia de las circunstancias autoritarias en la expresión artística y en la participación en actos colectivos importantes. Las convenciones sociales de la época influyeron en la forma en que se concebía y se practicaba el arte y la cultura, y en la forma en que se construía la identidad y la memoria colectiva.

Se destacó la importancia de los espacios culturales y artísticos como lugares de resistencia y de construcción de identidad en el contexto autoritario de la época. Los distintos lugares de la escena musical del movimiento punk de los años ochenta, analizados en el documental, mediante el relato de su protagonista, evidencia cómo dichos lugares fueron un punto de encuentro y expresión para artistas y músicos que buscaban manifestarse contra la dictadura de Pinochet.

Por último, la fluidez de las prácticas musicales, en contraste con los elementos sólidos, posee una capacidad notable para desplazarse con facilidad, fluyendo, permitiendo la creación de nuevas formas de expresión y de conexión con la sociedad. Además, este análisis discursivo desde un prisma cualitativo, con relatos de vida, identificó la importancia del arte y la cultura como modelos importantes de resistencia y de expresión de la identidad y la memoria colectiva en contextos reprimidos, y que los espacios culturales y artísticos como la escena musical punk, desempeñan un papel fundamental en la construcción identitaria de resistencia contra el modelo de sociedad neoliberal impuesto a puño y sangre en los ochenta en Chile.

## Referencias

- Alfaro, M. A. S. V. (2020).** El gesto peripoético. Una propuesta conceptual basada en las prácticas situacionistas de las ciudades contemporáneas (Doctoral dissertation, Universitat de Barcelona).
- Alonso, C. (2020). Estética ecosófica y producción de subjetividad posthumana en la era del semiocapitalismo, 1989-2019.
- Augé, M. (2007).** Sobremodernidad: Del mundo de hoy al mundo de mañana. Contrastes: revista cultural, 47, 101-107.
- Augé, M. (2018).** Por una antropología de la movilidad (Vol. 309001). Editorial Gedisa.
- Augé, M. (2020).** Los no lugares. Editorial Gedisa.
- Bauman, Z. (2015).** Modernidad líquida. Fondo de cultura económica.
- Becerra-Schmidt, G. (1998).** Rol de la musicología en la globalización de la cultura. Revista musical chilena, 52(190), 36-54.
- Billig, M. (2003).** Análisis crítico del discurso y retórica de la crítica. En Análisis crítico del discurso: teoría e interdisciplinariedad (pp. 35-46). Londres: Palgrave Macmillan UK.
- Bürger, P., Piñón, H., & García. (1987).** Teoría de la vanguardia. Barcelona: Península.
- Cardona, I. P., Arredondo, J. R., & i Elias, P. V. (2012).** La deriva: una técnica de investigación psicosocial acorde con la ciudad contemporánea. Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, 27(44), 144-163.
- Connell, J. y C. Gibson (2004)** 'Vicarious Journeys: Travels in Music', *Tourism Geographies* 6(1): 1-24.
- Córdova, R. C. (2018). Subjetividades y uso de las TIC: una visión crítica al capitalismo contemporáneo. Revista Gestión y estrategia, (54), 23-38.
- Dardot, P., & Laval, C. (2021).** Dominar: Estudio sobre la soberanía del Estado de Occidente (Vol. 891056). Editorial Gedisa.
- Debord, G. (2006).** Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. Bifurcaciones Sociedad Ltda.
- Deleuze, G. (2006).** Post-scriptum a las sociedades de control. En: Conversaciones. Pre-Textos
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972).** El antiedipo. Barcelona: Barral.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2000).** Uno solo o varios lobos. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos.
- Dimítrova, V. I. (2015).** El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo.
- Farías, M. (2019).** Cartografía del documental musical en el Chile postdictadura. Comunicación y medios, 28(39), 148-159.
- Fernández, C. (2014).** Internacional Situacionista, un movimiento precursor del "Performance Art". Index. comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada, 4(1), 123-147.
- Foucault, M. (1976).** Historia de la sexualidad: La voluntad de saber. Siglo XXI Editores.
- García Chantre, H. S. (2020).** ¿Por qué las bandas de rock hacen rock?: motivos y razones detrás de una escena musical underground frente a la industria musical y comercial.
- García González, M. C. (2012).** Espacio escuchado: investigación sobre prácticas artísticas contemporáneas que utilizan el sonido como medio para definir espacios.
- García Selgas, F. J. (2002).** Preámbulo para una ontología política de la fluidez social. Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social, (1), 31-66.
- Gibson, C. y J. Connell (2007)** 'Música, turismo y la transformación de Memphis', *Tourism Geographies* 9(2): 160-90.
- Gramsci, A. (1975).** Cuadernos de la Cárcel. Edición crítica del Instituto Gramsci (2da Edición ed., Vol. Tomo I). México: Ediciones Era.
- Guitart, M. E. (2012).** La psicogeografía cultural del desarrollo humano. BAGE. Boletín de la Asociación Española de Geografía, (59), 105-128.
- Günther, A. F. (2020).** Debord desbordado: la política del hiperespectáculo. Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social, (9), 107-123.
- Hernández, D. L. G. (2014).** Cuidad: espacios de la movilidad, fluidez y fragilidad. Diálogos de saberes, (41), 105-118.
- Johansson, O. y TL Bell (2009)** Sonido, Sociedad y Geografía de la Música Popular. Burlington, VT: Ashgate.
- Jordán, R. R. O. (2018).** Del cuerpo asesinado al cuerpo vivo segregado: Necropolítica, estado de excepción y biopolítica en la obra de Teresa Margolles (Doctoral dissertation, Pontificia Universidad Católica del Perú (Perú)).
- Keeling, D. (2011)** 'Paisajes icónicos: los vínculos líricos de canciones y ciudades', *Focus on Geography* 54: 113-25.
- Martínez, J. I. H. (2019).** Glocalización: síntesis de lo global y de lo local. Zainak, (37).
- Martínez, P. (2023).** ¿Otra vida es posible?: La Internacional Situacionista y la revolución del deseo. Claridades: revista de filosofía, 15(2), 37-73.
- Montenegro, M., Rodríguez, A., & Pujol, J. (2014).** La Psicología Social Comunitaria ante los cambios en la sociedad contemporánea: De la reificación de lo común a la articulación de las diferencias. Psicoperspectivas, 13(2), 32-43.
- Munsell, L. (2009).** (Sub) culturas visuales e intervención urbana—Santiago de Chile 1983-1989.
- Navarro, M. (Director). (2007).** El Punk Triste [Documental].
- Navarro-Fuentes, C. A. (2020).** Deleuze y Guattari. Deseo, literatura y resistencia. Contribuciones desde Coatepec, (33), 99-120.
- Nussbaum, C. O. (2007).** The musical representation: Meaning, ontology, and emotion. MIT Press.
- Laguna, S. (1997).** Nietzsche: Comprensión estética de la realidad vital. Anales del Seminario de Historia de la Filosofía (Vol. 14).
- Potter, J. & Wetherell. (1987).** Discourse and social Psychology. London: Sage
- Restrepo Gutiérrez, J. C. (2017).** Psicogeografía de la ciudad: metamorfosis del espacio urbano en el sector de Américas Central localidad Kennedy Bogotá (Doctoral dissertation).
- Restrepo Restrepo, A. (2005).** Una lectura de lo real a través del punk. Historia crítica, (29), 9-37.
- Rocha, S. (2008).** Historia de un incendio: arte y revolución en los tiempos salvajes: de la Comuna de París al advenimiento del punk. La Felguera
- Rosillo, E. (2019).** La cultura underground madrileña a través de la música durante la Dictadura Franquista (1939-1975). Conexiones con el underground actual.
- Sánchez Díaz, G. F. (2015).** Grafismo audiovisual basado en el cutout: desarrollo de videoclip animado y piezas gráficas para la banda Umbra y su promoción.
- Wetherell, M., Taylor, S., & Yates, S. J. (Eds.). (2001).** Discourse theory and practice: A reader. Sage.





[ PROCESO DE ARTISTA ]

## VACIADO Y EXTRAÑAMIENTO: UNA MIRADA DESDE LA METODOLOGÍA GUIADA POR LA PRÁCTICA

*Jorge Santana Molina*

Universidad de Chile

jsantanamolina@gmail.com

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, ámbito nacional de financiamiento, Convocatoria 2022 del Ministerio.

### RESUMEN

El presente texto es un análisis metodológico de mis experimentaciones artísticas, que están basadas en los conceptos de la agencia de los materiales y el extrañamiento. Usando una metodología guiada por la práctica, exploro el papel que juegan lo accidental y lo inesperado en la producción de efectos de extrañamiento en mi práctica. A través de la técnica del vaciado busco efectos inesperados en el proceso de formar mis esculturas a la vez que considero su potencial para provocar un sentido de extrañamiento.

**Palabras claves:** Practice-led research, extrañamiento, vaciado, agencia de los materiales.

### ABSTRACT

The present text is a methodological analysis of my artistic experiments, which are based on the concepts of the agency of matter and defamiliarization. I use a practice-led methodology to explore the role that the accidental and the unexpected play in my creative process in creating effects of defamiliarization. Through the technique of casting, I search for unexpected events in the process of shaping sculptures while considering their potential to provoke a sense of estrangement.

**Keywords:** Practice-led research, defamiliarization, casting, material agency.

### RESUMO

O presente texto é uma análise metodológica de minhas experimentações artísticas, que se baseiam nos conceitos de agência dos materiais e defamiliarização. Utilizando uma metodologia conduzida pela prática, exploro o papel que o acidental e o inesperado desempenham na produção de efeitos de estranhamento na minha prática. Através da técnica de moldagem procuro efeitos inesperados no processo de formação de minhas esculturas, considerando seu potencial para provocar uma sensação de estranhamento.

**Palavras-chave:** Practice-led research, defamiliarização, moldagem, agência de materiais.

## Introducción

El presente texto es un análisis metodológico de mis experimentaciones artísticas que están basadas en los conceptos de la agencia de los materiales y el extrañamiento. La investigación comprende dos componentes, uno práctico que consiste en la realización de tres conjuntos de esculturas y otro teórico articulado a través de este escrito. El componente escrito de esta investigación se ocupará de transparentar y analizar el enfoque metodológico que estructura este proyecto. Mi proyecto adopta una metodología de investigación guiada por la práctica (practice-led research) donde los objetivos de la indagación surgen en respuesta a los resultados de la experimentación artística. Me motiva elucidar cómo la investigación guiada por la práctica propicia efectos de extrañamiento. La investigación guiada por la práctica supone cierta agencia o autonomía de parte de los materiales y procedimientos artísticos que excede el control del artista. Esta agencia de la materia tiene el potencial de provocar extrañamiento al provocar efectos impensados a través de la manipulación de elementos físicos. Por lo tanto, a través de la descripción y análisis de algunos de mis experimentos artísticos me propongo explicar cómo la agencia de los materiales limita mi injerencia en los resultados de los procesos creativos y hace posible desafiar mis propias expectativas. El ensayo incluye tres partes principales: una breve revisión de las ideas de autores que han influido en mi visión metodológica; la descripción y análisis de mis experimentaciones artísticas destacando los aspectos metodológicos que hacen eco en las teorías antes revisadas; y una conclusión.

## EN BUSCA DE UNA METODOLOGÍA ARTÍSTICA

Basándome en mi propia experiencia y conversando con otros artistas me parece seguro decir que los procesos creativos mezclan de una manera compleja flexibilidad y rigor. Sin embargo, estas características son insuficientes para determinar si estos procedimientos constituyen por sí mismos una metodología. Tradicionalmente se entiende que la metodología es el proceso organizado por el que llevamos a cabo una investigación. Aquí, la adecuada selección de métodos en relación con el objetivo de la investigación resulta fundamental. Además, el objetivo de la investigación está comúnmente orientado a la creación de nuevos conocimientos que, según explica el investigador en educación artística Fernando Hernández, deben ser transferibles, replicables y transparentes (Pérez, 2012). En general, considero problemático entender el proceso de creación artística dentro de esta tradición metodológica. Las experimentaciones artísticas muchas veces parecen desarrollarse a la deriva e incorporando un alto grado de incertidumbre. Personalmente, prefiero pensar como objetivo de mi práctica artística alguna meta dotada de cierto misterio y que, por lo tanto, resista definiciones demasiado precisas. Al desarrollar este proyecto he tenido en mente preguntas como: ¿Cuál es la relación entre el arte y el conocimiento? ¿Es la obra de arte una forma de conocimiento? Aunque en este artículo no puedo abarcar estos problemas, es importante tener presentes estas dificultades para poder entender mi camino hacia la definición de una metodología artística.

Un método fundamental en mi investigación artística es el extrañamiento, específicamente me interesa crear una sensación de extrañeza dirigida al material con el que trabajo. El extrañamiento según el crítico literario Viktor Shklovski (1965) es la principal función del arte y consiste en transformar lo familiar en algo extraño. Según esta teoría, el objetivo de la obra artística es recuperar la intensidad de nuestra experiencia cotidiana que se adormece para favorecer el régimen mecánico y eficiente de los hábitos inconscientes. En las artes visuales resulta sencillo encontrar ejemplos para ilustrar procedimientos de este tipo como el caso de *Le déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim. Aquí, la superficie suave y fría que acostumbramos a asociar con una taza y una cuchara, son reemplazados por piel animal, provocando una sensación de extrañeza intensa. El extrañamiento como método busca desestabilizar ideas preconcebidas, provocando inquietud y cuestionamientos.

Basándome en esta idea del extrañamiento, en mi práctica ensayo nuevas formas de manipular un material a través de la técnica del vaciado. Mi primera estrategia ha sido transgredir ciertas normas asociadas a este procedimiento usando frutas como parte del material de relleno. La fruta como materia orgánica contradice propiedades fundamentales de los materiales solidificantes usados comúnmente en la técnica del vaciado. Sustancias como el cemento o el yeso son aplicados en estado fluido para luego solidificarse, materializando el espacio interior de un molde. La fruta, en cambio, es un material que se desvanece al podrirse, produciendo espacios vacíos.



Figura 1. Huella de manzana.

Puedo identificar el extrañamiento como método en mi práctica, pero ¿puede ser considerado una metodología? Transformar lo familiar en algo extraño es un método planteado por Shklovski como parte de su teoría del arte para cumplir un objetivo poético, intensificar la experiencia de lo cotidiano y hacernos más conscientes de nuestra propia vida. Producir extrañeza asociada a la constitución material de mis esculturas es un método específico de mi investigación, pero ¿Pueden estos efectos estéticos ser considerados como objetivos de investigación? Aunque no puedo definir preguntas de investigación precisas u objetivos concretos puedo al menos articular una motivación o fantasía, mi obra busca dificultar la producción de significado y, por lo tanto, presentar la escultura u objeto artístico como una presencia física extraña y enigmática. Pienso que una motivación como esta, más parecida a un deseo que a un objetivo de investigación, puede explicar de manera más honesta mis ambiciones como artista.

El propósito fantasmagórico que guía mis experimentaciones artísticas tiene un sentido siniestro. Freud (1978) definió lo siniestro como un sentimiento de desasosiego específicamente ligado al retorno de aspectos previamente reprimidos de nuestra vida síquica. Confundir lo familiar y lo extraño evoca ideas vinculadas con lo ominoso, y gatilla sentimientos ligados a la ansiedad y la incertidumbre. Es posible que la materia amorfa de mis esculturas se relacione con algún aspecto reprimido, un recuerdo antiguo e íntimo que retorna de forma amenazante. Quizás una memoria distorsionada de la casa de adobe donde crecí, cuyas paredes se desmoronaban formando pequeñas cavidades donde era posible esconder todo tipo de chucherías. Lo siniestro emerge como una emoción ambigua entre lo íntimo y lo extraño, y su evocación a través del arte difícilmente pueda considerarse como un objetivo metodológico convencional.

Las investigaciones tradicionales definen objetivos claros formulados como preguntas de investigación. Estos proyectos se consideran exitosos cuando encuentran respuestas precisas a sus preguntas. Mi visión es que la creación artística parece más exitosa cuando genera preguntas y dudas valorando la incertidumbre como un resultado positivo. En este artículo abordaré indirectamente estos problemas enfocándome en mi experiencia como artista y cuestionando mi propio proceso creativo. Mi objetivo no es responder definitivamente estas interrogantes, sino sugerir algunas líneas de pensamiento al respecto.

La presente investigación considera las limitaciones metodológicas de la práctica artística y, en consecuencia, plantea la necesidad de integrar otras perspectivas que permitan definir preguntas y conclusiones. Las experimentaciones materiales siguen su propia deriva, pero son analizadas desde los lentes del extrañamiento y de la agencia de los materiales. Para articular estos diversos aspectos teóricos y de la experimentación artística este proyecto adoptó el modelo de investigación guiada por la práctica.

## La investigación guiada por la práctica o basada en la práctica.

La investigación guiada por la práctica (Practice-led research) o práctica como investigación (Practice as research, PaR) es una forma de asociar la creatividad artística con la idea de investigación. Este enfoque adjudica un valor fundamental a la experimentación artística como fuente de nuevas ideas y en muchos casos desafía orientaciones metodológicas tradicionales. Según Carole Gray (1996) la investigación guiada por la práctica es, en primer lugar, investigación que se inicia en la práctica, donde las preguntas, problemas y desafíos se identifican y se forman en respuesta a las necesidades de la práctica y de los practicantes y en segundo lugar una investigación que es desarrollada a través de la práctica, usando predominantemente metodologías y métodos específicos que resultan familiares para nosotros los artistas visuales.

La investigación guiada o basada en la práctica destaca el papel fundamental de la experimentación artística en la producción de nuevas ideas. Para el artista y teórico Graeme Sullivan (2009) la práctica artística nos permite conectar con teorías, conceptos y contextos de manera disruptiva, desafiando lo conocido y aproximándonos de manera intuitiva hacia lo desconocido. Según el autor, la investigación tradicional se enfoca en identificar vacíos en el conocimiento que luego intenta completar siguiendo métodos convencionales y apoyándose en conocimientos previamente establecidos. Por el contrario, la práctica artística experimenta con lo desconocido de manera lúdica validando el aporte creativo proveniente de los accidentes y las decisiones basadas en la adivinación. Esta aproximación lúdica complementada por el análisis tiene el potencial de revelar aspectos desconocidos relacionados con el contexto en que realizamos las experimentaciones. De esta forma la práctica artística puede propiciar cambios en el conocimiento a partir de lo desconocido. Sullivan resume diciendo que la investigación tradicional se mueve desde lo conocido hacia lo desconocido, mientras que la investigación artística se desarrolla desde lo desconocido hacia lo conocido. El autor postula que la práctica creativa ofrece un amplio espectro de oportunidades para cultivar el azar y la intuición.

Sullivan (2010) destaca que en la investigación artística nuestra imaginación permite proyectar cambios que son materializados a través de las cosas que creamos. Aquí, Sullivan destaca el papel de procesos mentales como la imaginación descuidando la importancia de factores externos a la voluntad autoral. En contraste, me interesa pensar la materialidad de los procesos artísticos en conflicto con la agencia del artista, una idea encapsulada en el concepto de pensamiento material.

La artista e investigadora Barbara Bolt aborda la metodología guiada por la práctica desde el concepto de pensamiento material, una noción propuesta primero por Paul Carter. Bolt define el pensamiento material como la interacción entre el artista y los materiales y procesos prácticos, reconociendo la agencia de los materiales como un fenómeno independiente de

las intenciones del artista y que produce efectos significativos en el resultado de la experimentación. Para Bolt (2010) los materiales no son solo objetos pasivos para ser usados instrumentalmente por el artista, si no que más bien, los materiales y los procesos de producción tienen su propia inteligencia que entra en juego al interactuar con la inteligencia creativa del artista. La manipulación de herramientas, procesos y materiales en la práctica artística genera un tipo de conocimiento específico que muchas veces permanece tácito. La medida justa de presión con que aplicamos una brocha con pintura sobre un lienzo para conseguir un efecto determinado es un ejemplo del conocimiento adquirido a través de la experiencia pero que pocas veces compartimos o verbalizamos. La memoria que tenemos de la consistencia de la arcilla al amasarla o la dureza de la superficie de una placa de cobre que queremos grabar pertenecen a este tipo de conocimientos implícitos. Una función de la investigación guiada por la práctica es la verbalización de estos conocimientos. Bolt valora la capacidad de verbalización de esta metodología pero toma distancia de la propuesta de Carter. Carter privilegia la idea de que es la relación entre la escritura y la práctica lo que permite la verbalización de conocimientos tácitos. Para Bolt, en cambio, la mayor contribución de la investigación guiada por la práctica es la atención que presta al diálogo entre artistas y materiales, dejando en segundo plano la relación entre práctica y escritura.

Bolt enfatiza que la práctica puede llevarnos a problematizar los límites del pensamiento conceptual. Al otorgarle agencia a la materia, Bolt cuestiona la posibilidad de entender la producción de significados simplemente desde la inteligencia humana y considerando al mundo como un factor pasivo. En cambio, apoyándose en las ideas de pensadores como Bruno Latour y Donna Haraway, Bolt (2004) argumenta que en la práctica artística los objetos físicos son agentes activos en la producción de significado. De esta forma, la obra de arte se construye en conversación con la materia y no desde una posición de maestría. Para explicar cómo se construye esta relación con la materia, Bolt (2010) narra el fracaso que experimentó al intentar aplicar los principios de la perspectiva aérea para producir una pintura del paisaje desértico de Australia. En este territorio, los objetos, en vez de volverse menos visibles a la distancia, parecen resaltar mucho más bajo el sol, colapsando la sensación de profundidad del espacio. Este tipo de contradicción que se manifiesta al interactuar con la realidad física modifica nuestras ideas preconcebidas y revela los límites de nuestra capacidad para conceptualizar la experiencia. Sobre esta base, Bolt critica la idea de que el arte innovador se produce a través de la transgresión consciente de convencionalismos. Transgredir de manera planificada ciertas normas es un acto provocador pero que también puede resultar obvio y por lo tanto rápidamente perder su interés. En cambio, los hallazgos de la práctica pueden revelar aspectos insospechados que operan inconscientemente en nuestro entendimiento del arte.

El concepto de agencia de los materiales podría entenderse como una forma de personificar o humanizar al mundo físico. En otras palabras, atribuir intenciones a los materiales podría interpretarse como una suerte de animismo donde los objetos actúan como personas (Ingold, 2013). Sin embargo, la visión de Bolt se distancia de esta idea. La agencia de los materiales no debe entenderse como una voluntad adicional que actúa a través del mundo físico. Bolt explica que dado que los artistas debemos considerar las propiedades de los materiales para poder manipularlos, nuestras ideas también deben ajustarse y modificarse en respuesta. Desde la perspectiva de Bolt la obra emerge en la interacción entre las ideas preconcebidas por el autor y los accidentes que surgen durante la experimentación.

El antropólogo social Tim Ingold (2013) señala la importancia de evitar una interpretación dualista que oponga aspectos físicos y mentales. Ingold enfatiza que el proceso creativo involucra flujos generativos donde las propiedades de los materiales emergen en su interacción con otros materiales incluyendo al observador humano. Resulta importante subrayar que el proceso creativo no se limita a una confrontación entre un polo mental y otro físico. Las interacciones en la práctica artística también ocurren entre los distintos materiales que son transformados. Para ilustrar esta idea, Ingold observa que la arcilla cambia sus propiedades según como sea tratada, transitando desde la blandura hacia la rigidez al ser cocida. Según esta mirada, es un error considerar que ciertos materiales poseen propiedades que les son inherentes. A partir de las indicaciones de Ingold podemos entender que tanto los significados como las propiedades físicas de la obra emergen durante la práctica. Esta perspectiva es coherente con la postura de Bolt quien define la práctica artística como un entrelazamiento inextricable de ideas y propiedades materiales.

Las ideas de Bolt me permiten pensar la práctica como un lugar para la experimentación material donde el extrañamiento puede tener un papel fundamental. Este espacio de relativo descontrol permite que se produzcan encuentros entre las intenciones del artista y la resistencia de los materiales y procesos, evitando que el proceso creativo sea el cumplimiento estricto de una planificación. El surgimiento de lo inesperado provoca la frustración de mis intenciones y propicia un sentimiento de extrañeza. Aquí mis decisiones conscientes deben negociar con los accidentes y el azar, creando las condiciones adecuadas para desestabilizar el proceso con el cual me he familiarizado. Junto con identificar la extrañeza que provoca esta metodología, también reconozco la influencia de factores calculados. En mi práctica son importantes las limitaciones o marco de trabajo que he definido para organizar mi trabajo. También reconozco el papel que cumplen las transgresiones intencionales que ejecuto durante el proyecto. En la siguiente sección propongo a través del análisis de mi proceso creativo, destacar la manera en que los factores accidentales e intencionales se conjugan para generar la obra.

## Experimentaciones

El componente creativo de este proyecto comprende tres conjuntos de esculturas fabricadas a partir de la técnica del vaciado usando como moldes cajas de cartón y como material de relleno papel maché, cemento, yeso y frutas. El proceso creativo fue realizado con particular atención en la putrefacción de la fruta y sus efectos sobre los otros materiales. El número y las dimensiones de las esculturas han sido determinadas a priori para establecer un marco de trabajo claro. El primer conjunto de esculturas comprende veinte unidades con forma de tableta, es decir, de poca profundidad en comparación a su ancho y largo. El segundo conjunto está compuesto por sesenta y cuatro cubos de veinticinco centímetros cúbicos cada uno. Los sesenta y cuatro cubos apilados pueden formar un cubo de un metro cúbico. El tercer conjunto está formado por esculturas verticales de base cuadrada y altura mayor a cincuenta centímetros y menor a un metro ochenta.



Figura 2. Sesenta y Cuatro - Vista de la instalación, 2023.

La técnica del vaciado permite obtener réplicas a partir de moldes que, en el caso de esta serie de esculturas, han sido cajas de cartón. Por lo tanto, las esculturas corresponden a solidificaciones del espacio interior de estos contenedores. La idea de solidificar el espacio interior de objetos cotidianos ha sido puesta en práctica por artistas como Bruce Nauman y Rachel Whiteread desde hace décadas. La solidificación del interior de objetos como casas, cajas, mesas y sillas funciona como el registro de la huella del espacio negativo de los objetos originales. Whiteread en particular ha producido esculturas a partir de cajas de cartón que son réplicas precisas del interior de estos contenedores. En mi caso, mi interés no se centra solamente en replicar el interior del objeto, también me interesa experimentar con el material solidificante. La mezcla de cemento, papel y frutas produce superficies ásperas o incluso escabrosas que replican de manera imprecisa el molde original. Esto se debe a que mi motivación, además de producir la huella del objeto original, es estructurar la materia amorfa que utilizo como relleno. La mezcla de materiales fluidos, frutas y sus jugos, cemento, papel y agua carece de una forma definida. En contraste, las formas cúbicas de las cajas son simples, lo que facilita concentrar la atención en el material de relleno.



Figura 3. Sesenta y Cuatro - Vista de la instalación, 2023.

Las formas cúbicas y estandarizadas de las esculturas permiten ensayar distintos montajes y ocupar el espacio de manera flexible. En la instalación de los sesenta y cuatro cubos exhibida en la sala Juan Egenau el año 2023, elegí posicionar los cubos en retícula sobre el piso. Esta formación alude al arte minimalista y geométrico como una manera de contrastar la racionalidad de estas manifestaciones con lo orgánico y caótico del proceso de putrefacción. Mi intención es que este tipo de contraste potencie el efecto de extrañamiento hacia la materia de las esculturas.

Las esculturas registran la interacción entre el cartón como contenedor y el material de relleno. Ambos elementos, el molde y el relleno se modifican mutuamente. Durante el proceso creativo he procurado establecer un diálogo entre el poder estructurador

de las cajas y la fluidez del material de relleno. Equilibrar la relación dialógica entre estos elementos implica ciertos problemas, por ejemplo, el material de relleno con su peso y humedad puede destruir el cartón fácilmente. En respuesta a este inconveniente en algunos casos he construido estructuras de madera que añaden resistencia a las paredes y mantienen parcialmente la forma de las cajas. En otras ocasiones permito cuidadosamente que las cajas se deformen abultándose un poco al ser rellenas con el material solidificante. Por ejemplo, utilicé bolsas de plástico y telas sintéticas para reforzar los moldes de cartón, pero permitiendo que el material de relleno deformara la escultura por la fuerza de su peso. Otra instancia de interacción se presenta durante el proceso de desmoldado. Al intentar separar las esculturas de sus moldes de cartón algunos pedazos de las cajas se adhieren a las superficies produciendo una fusión del molde y del material de relleno. Las esculturas resultantes evidencian los procesos por los que han sido formadas e invitan al espectador a reconstruir mentalmente estos pasos.



Figura 4. Sesenta y Cuatro - Vista de la instalación, 2023.



Figura 5. Proceso creativo, abriendo una caja.

La manipulación de los moldes y el relleno combina control y azar. Al comienzo del proyecto establecí varias condiciones que definieron ciertas limitaciones para la experimentación y corresponden a decisiones conscientes y calculadas, estableciendo un marco que me permitió atender con mayor cuidado a lo imprevisto del proceso creativo. Estas limitaciones incluyen el número de esculturas, los materiales a utilizar y algunos aspectos del proceso. Por ejemplo, las cajas utilizadas para la serie de sesenta y cuatro cubos son productos industriales de medidas estandarizadas, todas prácticamente iguales. La cantidad de cajas en el caso de esta serie está definida por la posibilidad de construir un cubo de un metro cúbico al montar todos los bloques. La insistencia en el uso de formas geométricas simples tiene como objetivo contrastar y destacar la materia amorfa usada como relleno. Otro aspecto relativamente controlado es la proporción en la mezcla de materiales, aunque en muchos casos varié la combinación para hacer el proceso un poco más impredecible. Todos estos aspectos controlados contrastan con el caos relativo constituido por la interacción de los elementos en el relleno.

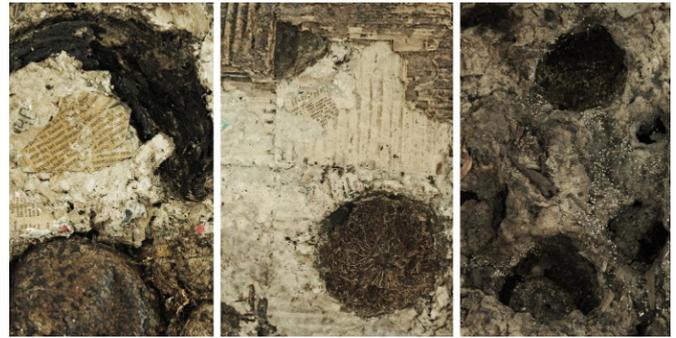


Figura 6. Superficies.

Las sustancias que introduzco en las cajas se comportan de acuerdo con su propia naturaleza, ajenas a mi intervención constante. Aunque utilizo como moldes cajas de tamaño estandarizado, la fluidez del proceso creativo provoca que cada escultura sea diferente a todas las demás. La irregularidad del proceso de relleno se funda en la variabilidad de la proporción de materiales, pero el aspecto fundamental que introduce azar en el proceso es la putrefacción de objetos orgánicos. Luego de vaciar el relleno dentro de las cajas, estas permanecen cerradas por semanas e incluso meses. Durante este tiempo el material orgánico germina al interior de las esculturas. Algunas frutas producen brotes, hongos, atraen insectos y son colonizadas por larvas. Todos estos procesos ocurren ocultos de mi vista, por lo que al momento de quitar el cartón que cubre el material solidificado me encuentro con resultados que no he podido prever. La putrefacción de las frutas lentamente pudre y erosiona el papel y las cajas de cartón, dejando diversas huellas de color, olor, textura y forma sobre la superficie de las esculturas.



Figura SEQ Figura\\*ARABIC 7. Proceso creativo, larvas.

El proceso de putrefacción que ocurre al interior de las cajas se desarrolla con cierto automatismo, es decir, fuera de mi control. Este espacio reservado para el azar desencadena la agencia de los materiales. Las frutas, el cemento y las cajas de cartón son actores independientes de mi voluntad que me obligan a respetar y conocer sus propiedades. En este sentido actúo como un co-ejecutor de la obra. Sin embargo, mis decisiones siguen siendo determinantes para el resultado, he sido yo quien ha elegido trabajar con frutas, papel y cemento. Aunque esto es innegable, también es cierto que las huellas producidas por la interacción entre los materiales orgánicos exceden mis cálculos y que la precisa manera en que la materia en decadencia se comporta no se puede atribuir a mi responsabilidad. Estos aspectos automáticos del proceso aseguran efectos relativamente imprevistos, pero que se atenúan a partir de la repetición del

ciclo que regulariza los resultados volviéndolos gradualmente más predecibles. La predictibilidad del proceso refuerza mi agencia y socava el protagonismo que quiero conceder a la materia. Incluso añadiendo variables desconocidas al proceso, llegado cierto momento los resultados comienzan a ser previstos con bastante certeza. Para superar este problema debo añadir otro enfoque además del automatismo, debo recurrir a la idea del extrañamiento.

El efecto de extrañamiento me permite reconocer aspectos de mi práctica con el potencial de desafiar mis propias expectativas y que en combinación con la idea de la agencia de los materiales me ayudan a reconocer los límites de mi injerencia. El extrañamiento establece un diálogo entre lo que considero familiar y lo que me parece extraño. Es a través de este diálogo que puedo comenzar a dudar de mi propia agencia y de esta manera poder abordar los materiales de trabajo con mayor espontaneidad. Las decisiones más importantes dentro de mi proceso creativo están fundadas en el sentimiento de extrañamiento que puedo experimentar al enfrentarme al contexto del taller. La inclusión de fruta dentro del material de relleno se origina desde la voluntad de enriquecer la rutina de trabajo práctico. La técnica del vaciado tradicionalmente busca replicar de manera exacta el molde que se utiliza. La fruta, en cambio, como material orgánico provoca distorsiones que diferencian a la réplica de su molde. Además, el hecho de que la fruta es un material perecible contradice la idea convencional de producir una escultura durable y resistente. Los bloques que he producido son en general objetos frágiles y de constitución precaria lo que implica que haya pedazos de las esculturas que se desprenden al ir pudriéndose. Estos aspectos han emergido durante el proceso creativo como factores extraños que en primera instancia resultaron indeseados para mí, pero que luego de reflexionar he aceptado e integrado a mi práctica. Con el tiempo he aprendido a atender a mi incomodidad y frustración como importantes indicadores de hallazgos con potencial de producir efectos de extrañamiento.



Figura SEQ Figura\\*ARABIC 8. Sesenta y Cuatro - Vista de la instalación, 2023.

En la idea de extrañamiento se confunden mis intenciones y los accidentes de la práctica. La inclusión de frutas es una decisión calculada que apunta a transgredir aspectos convencionales de la técnica del vaciado, sin embargo, muchos de sus efectos posteriores han sido imprevistos para mí. Esta transgresión inicial abre la exploración de un aspecto desconocido y representa la parte intencional de la estrategia de extrañamiento. Lo imprevisto que emerge durante la práctica me pone en una posición pasiva, a la espera de ser sorprendido y atento a reconocer la extrañeza de los resultados. Estos dos aspectos de la estrategia se potencian mutuamente. Identificar un área de experimentación inexplorada es una tarea consciente

que involucra conocimientos previamente establecidos. En este caso inicié el proyecto al reconocer que ninguno de mis artistas de referencia ha utilizado frutas dentro del material solidificante. El conocimiento necesario para identificar este vacío lo he obtenido conversando con artistas, viendo exhibiciones de arte, investigando en libros y otras publicaciones de arte. En cambio, los hallazgos o extrañamientos que encuentro en la práctica surgen desde la manipulación de los materiales. Identificar un vacío o área inexplorada fue un primer paso que debió ser seguido por una actitud de apertura y preparación para captar aquellos accidentes que desafiaron mis expectativas y que tienen el potencial de revelar nuevas ideas.



Figura 9. Sesenta y Cuatro - Vista de la instalación, 2023.

El extrañamiento que surge durante la práctica es el factor que me permite proyectar nuevos experimentos que amplíen mis expectativas. De esta manera puede establecerse un ciclo donde nuevos elementos surgidos de la práctica son integrados a mi lenguaje artístico y que, por lo tanto, se transforman gradualmente en recursos familiares para mí. Al integrar a la práctica estos nuevos aspectos, estos se vuelven intencionales y me empujan a buscar con más atención elementos que revivan en mí la sensación de extrañamiento. El ciclo puede continuar hasta agotar todas las variaciones que la idea inicial permite. Un nuevo ciclo puede comenzar a partir de alguna nueva idea derivada del proceso anterior o desde la identificación de algún área inexplorada que ofrezca potenciales experiencias de extrañamiento. Es decir, el ciclo de experimentación artística e investigación puede iniciarse en cualquier etapa y desde ahí pasar a la siguiente.

## Conclusiones

A través de este proyecto práctico y teórico he querido explorar la relación entre el arte y algunos conceptos relacionados a la metodología de la investigación. En mi experimentación he reconocido la importancia de aspectos tradicionales de la investigación y otros que pueden considerarse propios de las exploraciones artísticas. Puedo reconocer el valor de los métodos tradicionales de investigación en relación con su capacidad para analizar conocimientos establecidos y así identificar vacíos o zonas inexploradas. Este aspecto de la investigación artística se identifica de manera clara con mis intenciones conscientes. En contraste, aplicando la metodología de la investigación guiada por práctica soy capaz de reconocer aspectos del trabajo experimental que desafían mis expectativas y revelan la agencia de los materiales y procesos artísticos. A través de esta negociación con la materialidad del proceso creativo puedo reconocer aspectos inconscientes en mi práctica con potencial para gatillar efectos de extrañamiento. De esta manera la investigación guiada por la práctica se transforma en un proceso cíclico en que cada fase alimenta a la siguiente abarcando cada vez nuevos problemas y posibilidades.

El concepto de extrañamiento me permite abordar el diálogo entre los aspectos intencionales y accidentales en mi práctica. El extrañamiento supone una relación estrecha entre lo familiar y lo extraño, es decir, es necesario que existan ideas familiares y conocidas para que lo extraño pueda manifestarse como un efecto disruptivo que desafía lo establecido. Aquellos conocimientos que constituyen lo familiar y conocido actúan como el punto de apoyo que me permite reconocer el carácter disruptivo de algunos accidentes ocurridos durante la experimentación. Esta relación de co-dependencia se potencia durante la experimentación y me orienta en el desarrollo del proceso creativo. Es el sentimiento de extrañamiento el que me permite discriminar un accidente valioso de otros que ofrecen escaso aporte a mi proyecto artístico.

Las experimentaciones con los procesos y materiales me permitieron producir desequilibrios sobre interpretaciones convencionales relacionadas con la materialidad de las esculturas y la técnica del vaciado. Los efectos de desequilibrio generados dan lugar a un entendimiento particular de la técnica y la materialidad que puede considerarse un hallazgo del proyecto. Me parece evidente que la práctica artística progresa a través del cuestionamiento de lo establecido. Este cuestionamiento se nutre por igual de las transgresiones calculadas como de los accidentes surgidos durante el proceso creativo. Asimismo, la experiencia ganada a través de este proyecto me permite reflexionar respecto a la motivación u objetivo de mi práctica artística. El objetivo de la exploración artística puede permanecer en un estado de relativa opacidad o misterio sin que esto merme su influencia en el proceso. La teorización del objetivo de la investigación artística debe comprender factores inconscientes que operan a través del autor pero que permanecen fuera de su atención. Por esta razón, creo que es necesaria una conceptualización más sofisticada del concepto de objetivo en las investigaciones artísticas, una que considere la importancia de la incertidumbre a través de todo el proceso investigativo.

## Referencias

**Bolt, B. (2004).** *Art beyond representation*: The performative power of the image. London, England: I. B. Tauris.

**Bolt, B. (2010).** The magic is in handling. En Barrett, E. and Bolt, B. (Eds.), *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry* (pp. 27-34). London, England: I. B. Tauris.

**Carter, P. (2004).** *Material thinking: The theory and practice of creative research*. Carlton, Australia: Melbourne University Press.

**Freud, S. (1978).** *Lo siniestro*. Buenos Aires, Argentina: López Crespo.

**Gray, C. (1996).** Inquiry though practice: Developing appropriate research strategies. Disponible en <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/ngnm.pdf>

**Hernández, F. (2006).** Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En Hernández, F. ; Pérez, H. & Gómez, M. (Eds.), *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid, España: Ministerio de Educación y Ciencia.

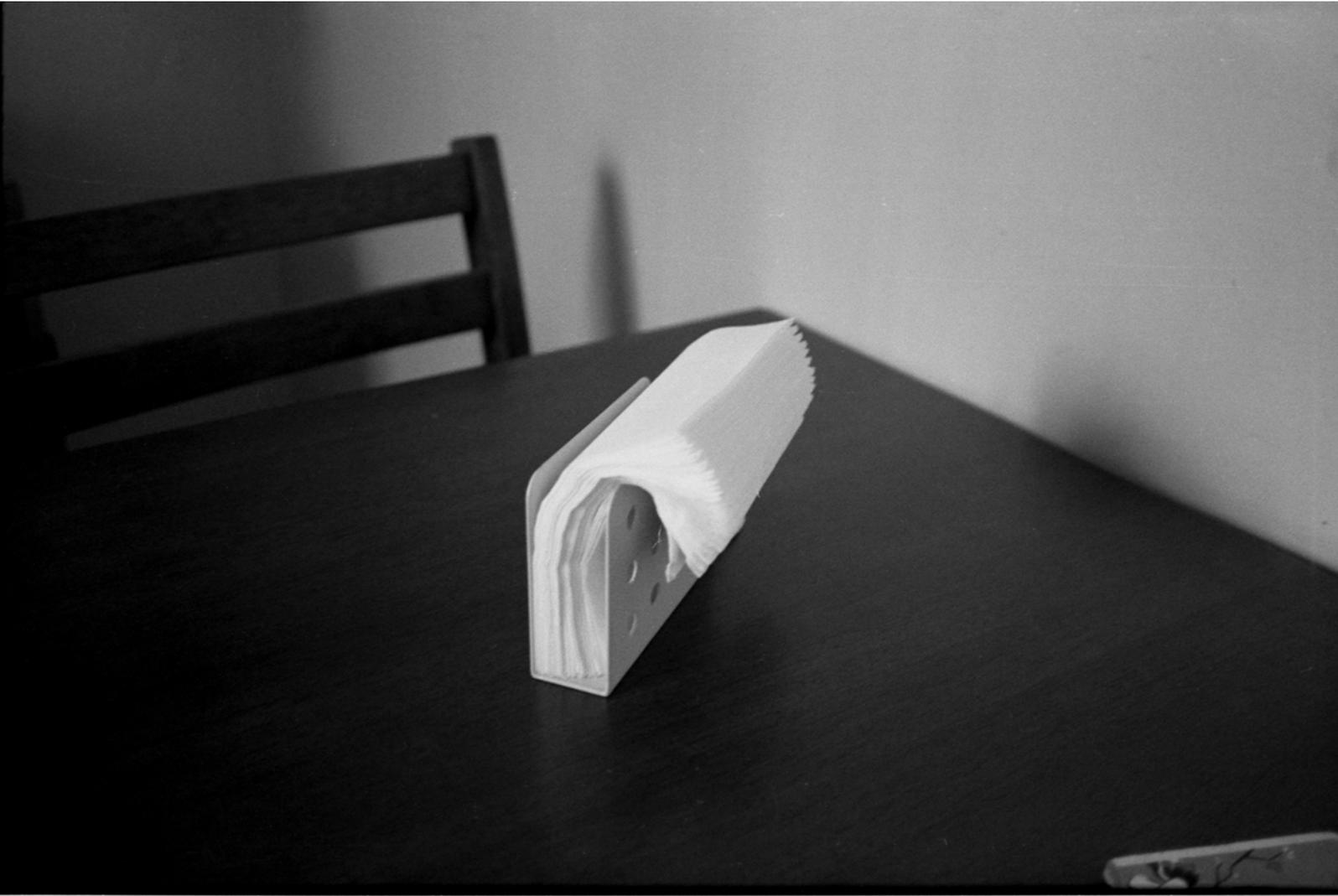
**Ingold, T. (2013).** Los materiales contra la materialidad. *Papeles de trabajo*, 7(11), 19-39.

**Pérez, R. (2012).** *La práctica artística como investigación: Propuestas metodológicas*. Madrid, España: Editorial Alpuerto.

**Shklovski, V. (1965).** Art as Technique. En Olson, P. A. (Ed.), *Russian formalist criticism, four essays* (pp. 3-24). Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.

**Sullivan, G. (2009).** *Making space: The purpose and place of practice-led research*. En Smith, H. & Dean, R. (Eds.), *Practice-led research, research-led practice in the creative arts* (pp. 41-65). Edinburg, Scotland: Edinburg University Press.

**Sullivan, G. (2010).** *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. Los Angeles, CA: Sage.



[ RESEÑA ]

## EL «DESIERTO» NIHILISTA QUE SE EXPANDE POR EL MUNDO HA LLEGADO A GOTHAM. SOBRE *JOKER* DE TODD PHILLIPS

Emilio Álvarez Ortega

Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Católica de Temuco  
emilio.alvarez@uct.cl

Catalina Álvarez Sandoval

Licenciatura en Artes Visuales, Universidad Católica de Temuco  
catalina.alvarez2025@alu.uct.cl

Las obras cinematográficas, así como otras creaciones artísticas, evocan imágenes del mundo. El filme *Joker* del director de cine norteamericano Todd Phillips (2019), evoca el concepto de nihilismo tal y como lo desarrolló el filósofo alemán Friedrich Nietzsche durante el proceso de secularización por el cual atravesó la sociedad europea del siglo XIX.

La expresión “Dios ha muerto” (*Gott ist tot* en alemán) es una icónica y controversial frase atribuida al nacido en Röcken que ha sido útil para explicar el significado del nihilismo. Por ejemplo, se ha señalado que el nihilismo es la consumación total de la muerte de Dios (Choque-Aliaga, 2016). Un proceso histórico en expansión que deviene en la pérdida del significado universal, absoluto y trascendente que la idea del Dios cristiano provee a la humanidad. En consecuencia, un mundo sin Dios -es decir, un mundo sin el fundamento de toda la tradición occidental- es un mundo propenso a caer en el horror del vacío inmenso de la nada (Constâncio, 2019). Se trata de un «desierto» caracterizado por una ausencia de sentido que deriva en una decadencia capaz de descomponer el tejido social (Volpi, 2019).



El paralelo que observamos entre los acontecimientos que se desencadenan en 1981 en Gotham y la idea de degradación de los valores supremos occidentales que están a la base del concepto de nihilismo acuñado en la Europa del Siglo XIX, nos llevan a ofrecer una interpretación nietzscheana de tres secuencias de dicha película:

### Golpiza en el trabajo y visita a la trabajadora social

Arthur Fleck, quien trabaja como payaso de fiesta para la empresa Ha-Ha's, es repentinamente atacado por un grupo de adolescentes que lo golpea violentamente. Una vez que los vándalos abandonan la escena, un primer plano muestra a Arthur quejándose de dolor por los golpes recibidos y rodeado de la basura que la gente de *Gotham* acumula sin control en las calles. Acto seguido, la película muestra a Fleck despojado de sus ropas de payaso, con vestimenta casual y sentado en una oficina del Departamento de Salud mientras es afectado por un trastorno que lo hace reír involuntaria y descontroladamente (risa patológica o trastorno pseudobulbar). Una vez que logra controlar la risa, le pregunta a la trabajadora social que lo atiende: “¿Es mi imaginación o todo es una locura afuera?” Ella asiente, le dice que efectivamente son tiempos difíciles para la gente, y luego le consulta por un diario en el cual él escribe los sucesos de su vida y donde también anota algunos chistes. Arthur se lo da y ella comienza a darle algunas hojeadas, hasta que se encuentra con la siguiente frase escrita: “Solo espero que mi muerte tenga más sentido que mi vida”.



A poco andar el filme nos muestra a un individuo oprimido a manos de un sistema alienante. La creencia de Fleck en el cometido de hacer reír y traer felicidad al mundo, inculcado por su madre enferma (Penny Fleck, interpretada por Frances Conroy), se estrella trágicamente ante la brutal realidad que le plantea su condición marginal. El agudo sufrimiento que Joaquin Phoenix logra imprimir magistralmente a su papel, desnuda una humanidad cruda y estremecedora jamás vista antes en el icónico personaje de *DC Comics*.



La relación con el nihilismo nietzscheano salta a la vista. Un hombre enfermo en medio de una sociedad enferma. Una vida difícil. Un trabajo precario. Una sociedad indiferente y violenta física y simbólicamente. Todos elementos que configuran el caldo de cultivo propicio para la desesperación y la falta de propósito que Arthur experimenta en su vida. Una existencia completamente carente de sentido. No es extraño que haya perdido el valor por la vida. Su único descanso lo encuentra en los siete medicamentos que toma cada día.

Siguiendo las ideas de Volpi (2019), es plausible señalar que la decadencia valórica de los habitantes de *Gotham* está generando una crisis de sentido tan grande que la realidad misma comienza a percibirse como carente de significado. Como en el nihilismo, el conjunto de normas que permiten a las personas distinguir entre lo bueno (virtud) y lo malo (pecado) comienza a desvanecerse.

## Asesinatos en el tren subterráneo y baile en un baño público

Luego de ser despedido injustamente de su trabajo, Arthur emprende regreso a su hogar a través del tren subterráneo. Tres jóvenes ejecutivos bancarios suben borrachos al vagón en el cual Fleck viaja vestido de payaso y comienzan a acosar a una joven mujer. Producto del estrés de la situación, Arthur sufre un nuevo ataque de risa. Creyendo que se trata de una risa burlona, los jóvenes se interesan en molestarlo para luego violentarlo. Fleck cae al piso del vagón y, mientras es pateado, saca una pistola y dispara contra sus agresores. Logra abatir a dos de los tres sujetos. El tercero escapa del tren malherido. Al llegar a las escaleras para salir del subterráneo, Arthur lo alcanza y con una serie de disparos consume su muerte. En estado de *shock* emocional y con un silbido agudo en su cabeza producto del sonido de las balas, Fleck sale del metro y corre desesperadamente por las calles de Gotham hasta llegar a un baño público en el cual se encierra. Allí se calma y despliega una particular danza.



En la secuencia descrita, Todd Phillips nos lleva en un recorrido salvaje por el bajo mundo de la *Gotham* de los 80's de manera similar a como Martin Scorsese nos mostró la New York de los 70's en *Taxi Driver* (1976). Los movimientos por una urbe sombría, sucia y decadente de un hombre mentalmente enfermo cuyo trastorno y conducta violenta se acrecientan gradualmente, son elementos comunes en el imaginario cinematográfico de ambos directores.

En opinión de Narvarte (2003), la violencia es un rasgo principal del nihilismo tal como lo concibe Nietzsche. En sus formas física y simbólica, la violencia crece en un contexto de falta de valores como el que plantea el nihilismo. Y eso es precisamente lo que observamos en los hechos que se producen al interior del metro subterráneo de Gotham.

Desde una perspectiva nietzscheana, la danza representa una liberación para Arthur. Como si el acto violento que perpetró le hubiera proporcionado una sensación de poder y de empoderamiento que eclipsó todas sus inseguridades y miedos. Fleck termina de bailar frente a un espejo donde se mira como nunca antes lo había hecho. Con los brazos abiertos se contempla como diciendo: "Yo soy, yo existo". Pero se trata de una existencia distinta a la biológica. Se trata de una nueva existencia social. Una existencia a través del disfraz. Una existencia que dota de un nuevo sentido su vida mediante el caos. Estamos en presencia de un hombre nuevo, reconfigurado tanto por la decadencia nihilista como por su descenso a la locura. Ha muerto Arthur Fleck, ha nacido el *Joker*.

## Entrevista y asesinato en vivo en la televisión

Arthur es invitado al programa de televisión de Murray Franklin (interpretado por la leyenda Robert De Niro). Ya sentado en el estudio y a solicitud del animador, lee un chiste desde su diario. Un chiste algo crudo y no apto para la televisión. Instantes más tarde confiesa ser el asesino de los tres jóvenes del tren subterráneo. Ante la perplejidad del animador, los invitados y el público presente, continúa su discurso expresando su descontento con la forma en que la sociedad ignora y maltrata a las personas que luchan día a día. También critica a las figuras públicas por no prestar atención a los problemas reales que enfrentan las personas comunes y por perpetuar una imagen falsa de la realidad. Luego de una serie de discusiones con la figura televisiva, le dice gritando: "¿Qué obtienes cuando cruzas un enfermo mental solitario con una sociedad que lo abandona y lo trata como una porquería? Te voy a decir lo que obtienes: obtienes lo que putas mereces". Y seguidamente lo mata con un disparo en la cabeza.



Las palabras y las acciones del *Joker* durante su participación en el programa televisivo representan un cuestionamiento absoluto a la validez del orden social y de las normas que lo sostienen. Para él, la sociedad y sus instituciones carecen de legitimidad. Por lo que sugiere que todo es una farsa y que no hay ningún sentido en mantener tales estructuras sociales. Esta es una secuencia ácida y brutal en la cual Todd Phillips consigue reivindicar dramáticamente el potencial de crítica política del cine de entretenimiento de *Hollywood* sin que ello implique una renuncia a la clásica iconografía del cómic estadounidense.

El archirrival de Batman que propone el director de cine estadounidense se enfrenta a los problemas personales, familiares y sociales del mundo real: enfermedades mentales, abusos sistemáticos, empleos precarios, desprotección social, entre otros. En el *Joker* vemos una inmersión en las profundidades más oscuras de la condición humana y una crítica feroz a las contradicciones de la sociedad contemporánea.

La televisión es el medio que utiliza el *Joker* para transmitir su mensaje sobre la galopante decadencia de *Gotham*.

Coincidentemente el mismo rol de mensajero que adopta el «hombre loco» al anunciar la muerte de Dios en *La Gaya Ciencia* (Nietzsche, 2011). Como ha sugerido Choque-Aliaga (2019), el loco es la figura literaria que utiliza Nietzsche para interpretar el papel de “portador del mensaje” acerca de las consecuencias del nihilismo. En este punto -referido a la locura del mensajero- es donde la relación entre la filosofía de Friedrich Nietzsche y el filme de Todd Phillips resulta mayormente evidente.

Pero eso no es todo. El lugar que ocupaba Dios será ocupado por “algo” o “alguien” más en el devenir. La misma humanidad que concibió a Dios, concebirá nuevos ideales (Choque-Aliaga, 2016). Para que este cambio sea posible, resulta clave la aparición del superhombre (del alemán *Übermensch*) de Nietzsche. Figura trascendental que representa el ideal humano al que aspira el filósofo alemán y que se caracteriza por no regirse por las normas y valores tradicionales de la sociedad, por trascender las limitaciones impuestas por la moralidad y las creencias convencionales, y por vivir su vida en completa autonomía y autenticidad. ¿Es entonces el *Joker* de Phillips la encarnación del superhombre de Nietzsche? No lo creemos así, porque el superhombre nietzscheano rompe con los valores tradicionales pero no se limita a un actuar destructivo, sin ningún tipo de moral, más allá del bien y del mal, sino que crea y promueve nuevos valores humanos que hagan posible la superación del nihilismo (Volpi, 2019). Porque el caos -tal como lo concibe Nietzsche-, más que desorden, es creación pura (Choque-Aliaga, 2019). En consecuencia, el *Joker* es un mensajero, pero no un superhombre.

El «desierto» nihilista que se expande por el mundo ha llegado a Gotham. *El Joker* lo ha anunciado.



## Referencias

**Choque-Aliaga, O. D. (2016).** Acerca de la frase “Dios ha muerto”. *Ignis*, 1(1), 5-17. <https://revistas.uniminuto.edu/index.php/RevFilo/article/view/1184>

**Choque-Aliaga, O. D. (2019).** “Dios ha muerto” y la cuestión de la ciencia en Nietzsche. *Estudios de Filosofía*, (59), 139-166. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n59a07>

**Constâncio, J. (2019).** Nihilismo y la «voluntad de nada». La reducción del mundo a la nada en Nietzsche y Schopenhauer. *Estudios Nietzsche*, (19), 43-62. <https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi19.11717>

**Narvarte, C. (2003).** Nihilismo y violencia: ensayos sobre filosofía contemporánea. Donostia: Saturrarán.

**Nietzsche, F. (2011).** *La Gaya Ciencia*. Madrid: Edaf.

**Phillips, T. (director). (2019).** *Joker* [película]. DC Films; Warner Bros. Pictures; Metro-Goldwyn-Mayer; Village Roadshow Pictures; Bron Creative; Joint Effort Productions; Sikelia Productions.

**Volpi, F. (2019).** Nietzsche y el nihilismo contemporáneo. *Estudios Nietzsche*, (19), 125-135. <https://doi.org/10.24310/EstudiosNIETen.vi19.11830>

