

Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

CIAUV | FACULTAD DE ARQUITECTURA | UV

n. 17 Valparaíso DIC. 2023 ISSN 0719-630X

online

CIAUV

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |



Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 17 Valparaíso DIC. 2023 ISSN 0719-630X
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |

CIAUV

Revista de Investigaciones Artísticas

Panambí

n. 17 | Valparaíso, diciembre 2023.

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)

Director Panambí

Pablo Venegas Romero,
U. de Valparaíso (Chile)

- Consejo Editorial

Marie Bardet, U. París VIII / U. de Buenos Aires (Francia - Argentina)
Jorge Dubatti, U. de Buenos Aires / Escuela de Espectadores de Buenos Aires (Argentina)
Eduardo Gómez-Ballesteros, U. Complutense de Madrid / Proyecto Artichoke (España)
Christian León, U. Andina Simón Bolívar (Ecuador)
Ricardo Mandolini, U. de Lille III (Francia)
Marcia Martínez, U. de Valparaíso (Chile)
Luis Montes Rojas, U. de Chile (Chile)
Carmen Pardo, U. de Gerona (España)
Leandro Pisano, U. degli Studi di Nápoli "L'Orientale" / Festival Interferenze (Italia)
Valeria Radrigán, Translab (Chile)
Álvaro Rodríguez, Escuela Nacional de Antropología e Historia (México)

- Ayudantes de edición

Daffne Valdés Vargas
Héctor Oyarzún Galaz

- Imagen portada nº 17

Pablo Venegas Romero
Técnica Digital

- Diseño Gráfico

Pablo Venegas Romero

- Direcciones virtuales

<http://panambi.uv.cl>
<https://www.facebook.com/panambi.uv.cl>
<https://twitter.com/DePanambi>
https://www.instagram.com/revista_panambi/
panambi-editor@uv.cl

- Patrocinio

Sistema de Bibliotecas, Universidad de Valparaíso (SIBUVAL)
Vicerrectoría de Investigación e Innovación, Universidad de Valparaíso
Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad

- 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**. En el nº 5, realiza una serie de modificaciones en sus políticas editoriales. Entre ellas se cuentan el aplazamiento de la publicación desde los meses de junio y noviembre a los meses de junio y diciembre y la sustitución de la sección Galería por un INCISO no numerado.

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

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

El año 2020 nos planteamos abordar la divulgación del conocimiento a través de proyectos que involucren nuevos formatos de lectura, o desarrollos sobre los mismos. Incorporamos obra [in situ], como invitación a *desarrollarla EN Panambí*; el formato, el contexto, la comunicabilidad, a que el trabajo fuese realizado como parte del proceso editorial; enfrentado al plano de la revista.

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

El año 2022 y 2023 enfocaremos el esfuerzo en la indexación de la revista y en una propuesta editorial para abordar la complejidad del proceso y como ello redunda en las fechas de publicación.

El año 2024 cerramos un ciclo con un aporte a la dimensión del diseño fundamentalmente; queda en obra el trabajo sobre la indexación de la publicación.



[SUMARIO]



págs.-

EDITORIAL

3-4 - sin editorial - la muerte del texto -
Pablo Venegas Romero

ARTÍCULOS

9-15 *La ánima en pena* de Luis Ambrosio Morante: una muestra de
dramaturgia gótica con fines independentistas.
María Belén Landini

17-25 Teatro x la Memoria desde dos dramaturgas mendocinas: Sonia
De Monte y Susana Tampieri.
Daiana Calabrese

27-39 Memoria sonora juvenil de la dictadura cívico-militar chilena.
Patricia Castañeda Meneses

41-51 Origen y evolución del quiz show en televisión.
Formatos con mayor repercusión en Estados Unidos y Europa.
Sergio Toledo-Aral
Estrella Fernández

53-60 Benjamín e Imamura. Barbarie e Infelicidad de la experiencia en
el arte.
Bárbara Lama Andrade

[INCISO]

5-7 *Pablo Venegas Romero*
16 -
26 -
40 -
52 -
61 -

[EDITORIAL]



- SIN EDITORIAL - LA MUERTE DEL TEXTO.

Pablo Venegas Romero
Universidad de Valparaíso
pablo.venegas@uv.cl

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



Para la primera editorial que me tocó escribir –hace 10 números, 5 años–, hice una foto del momento que suponía debía ser más bien neutra o alejada de mi opinión, sin embargo, hacer una fotografía implica irremediablemente tamizar la realidad, tomar una postura, editar, por lo que en su propósito puede parecer contradictorio. Aquello, ciertamente era una analogía para poder referirme a la situación en la que se encontraba la revista en ese momento, al cambio de dirección y de equipo editorial. Destacar a quienes construyeron el proyecto, y a quienes lo recibíamos con el compromiso de mantener la calidad de la publicación y el compromiso con la misma, era al menos para mí, tan importante como estructurar un “texto académico de precisión y gramática impecable”. Pero el tiempo dedicado a Panambí que en simple puede parecer extenso –en tiempo y números–, terminó siendo más bien fugaz, tal una foto.

Esta etapa, me deja entonces una imagen de la experiencia, y el anhelo de seguir trabajando en el ámbito de la investigación, pero con acento en la virtud de la representación visual de las ideas, una condición casi *sine que non* de la comunicación humana contemporánea; como si intentásemos volver al origen, cuando la necesidad de conectar nuestras ideas era representada con sonidos entre las personas e imágenes grabadas en piedras. Vemos más que nunca, cómo la imagen va absorbiendo al texto, que no solo se modifica, sino que se pierde en los códigos y elementos que dan forma a la reflexión, de un modo más universal.

No solo de palabras vive hoy el ser humano, también de stickers, memes, gif animados, emoticones, además de otro tipo de formatos de expresión un poco más elaborados, y por cierto aquellos históricos que no desaparecen con el tiempo. la forma correcta tengo la impresión, ya no se expresa correctamente y los márgenes se vuelven más difusos.

puedo partir un párrafo sin mayúscula y con varios saltos de línea desde la última palabra, y no pasa nada... es un ejemplo vago, pero que sirve para explicarme lo que voy pensando.

incluso si no utilizo un punto para determinar el final de la línea

Por lo demás, me parece súper interesante la puesta en escena del texto en la actualidad, de las palabras como tal, que tienden a perder el rigor, pero más interesante me parece el hecho de que volvamos a comunicarnos con un formato que en su fisonomía se presta para interpretaciones diversas, frente a la precisión con la que una palabra se permite expresar, pues quiere decir que hemos culturizado imaginariamente nuestra comprensión, y abierto el espectro para que sin ser directos ni finos, nos encontramos en aquellos lugares comunes que nos pertenecen a todos, sin excepción.

Agradezco la confianza que depositó en mí el CIAUV, la Facultad de Arquitectura y mi Escuela de Diseño, para dirigir Panambí durante este tiempo, para continuar con este proyecto; por lo que dejaré en el inciso el recuerdo precisamente de mi expresión de gratitud, como dibujos digitales, que no tienen mensaje específico, más bien el sentido de la expresión y la necesidad de mantener el hábito de dibujar que indefectiblemente creo, termina siendo un acto intelectual.

La sección [INCISO] sólo tiene numeración interna y no es indexada. Recoge manifestaciones artísticas de la región de Valparaíso, Chile, expuestas en el formato de la revista, como fotografías, dibujos, manifiestos, escritos experi-

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

camente indicar nombre, afiliación institucional, organizacional u ocupación del autor y correo electrónico. El [INCISO] se instala como prólogo y se articula como separador entre artículos para la versión completa en PDF de cada número.

[INCISO]

Pablo Venegas Romero
diseñador
[@pablovenegasromero](https://www.instagram.com/pablovenegasromero)

no creo en las normas, algo en las estructuras...

adoro y amo a mi madre por quien fue y lo que me dió; por todo lo que aguantó, :) ... así adoro a mi padre y lo recuerdo.

la naty, mateo y simón son mi razón de estar&ser, la emoción más sincera, real, profunda y prístina de la vida, el amor como tal, por ellos, doy un riñón y mi corazón...

con mis amigos, nos saludamos todos los días, ellos son verdaderos.

soy diseñador por que creo debía serlo, y me gusta; doctor en fotografía por casualidad...

aquí debiera aparecer mi portafolio, los artículos que he escrito, libros y publicaciones, lo que he estudiado, o algo "clever", "lo importante", los galones, mis responsabilidades o cargos y a mí me importa un rábano... ¿rábano es muy grosero?...

lo importante acá quedó...



Técnica: Ilustración Digital



Técnica: Ilustración Digital

[ARTÍCULOS]



***La ánima en pena* de Luis Ambrosio Morante: una muestra de dramaturgia gótica con fines independentistas**

María Belén Landini

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

belulandini@hotmail.com

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

ENVIADO: 2022-12-06

ACEPTADO: 2023-08-21



RESUMEN

La ánima en pena es una comedia que Luis Ambrosio Morante decide firmar bajo seudónimo. La trama se centra en el regreso de un Coronel a quien se había dado por muerto en la guerra. En este artículo se definirá al gótico rioplatense decimonónico como un “Romanticismo oscuro”, desvinculándolo del fantástico para emparentarlo con el deseo independentista definitorio de la territorialidad local. Los muertos que se levantan de su tumba y las manifestaciones del más allá constituyen el eje gótico de esta pieza, que se asoma al incipiente romanticismo rioplatense. Por otro lado, no deja de estar presente en este manuscrito la ideología independentista del dramaturgo, encarnada en el soldado abnegado y dedicado a la defensa del territorio local.

PALABRAS CLAVE

Morante, comedia, independencias sudamericanas, gótico, territorio.

RESUMO

La ánima en pena é uma comédia que Luis Ambrosio Morante decide assinar sob pseudônimo. A trama aborda o retorno de um Coronel que havia sido dado como morto durante a guerra. Este artigo definirá o gótico rioplatense do século XIX como um “romanticismo sombrio”, desassociando-o do fantástico para relacioná-lo ao desejo de independência definidor da territorialidade local. Os mortos se levantam de suas tumbas e as manifestações do além constituem o eixo gótico da peça que se aproxima do incipiente romanticismo do Rio da Prata. Por outro lado, também se faz presente a ideologia independentista do dramaturgo representada pelo abnegado soldado que se dedica à defesa do território nacional.

PALAVRAS-CHAVE

Morante, comédia, independências sul-americanas, gótico, território.

ABSTRACT

La ánima en pena is a comedy that Luis Ambrosio Morante decides to sign under a pseudonym. The argument is about the return of a Colonel who had been presumed dead in the war. In this article, nineteenth-century River Plate Gothic is defined as a “Dark Romanticism,” and not as a sort of fantastic because the expression of the independence desire defines local territoriality. The dead rising from their graves and the manifestations of the afterlife constitute the Gothic axis of this piece and shows the incipient romanticism of the Río de la Plata. On the other hand, the independentist ideology is still present in this manuscript, represented in the self-sacrificing soldier dedicated to the defense of the local territory.

KEYWORDS

Morante, comedy, South American independences, Gothic, territory.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es presentar un texto dramático inédito de comienzos del siglo XIX con el fin de ubicarlo cultural y territorialmente en la genealogía de las grandes archipoéticas occidentales. Se demostrará, de esta manera, que el gótico en el Río de la Plata no se manifestó originalmente como una derivación del fantástico, sino como la expresión de un Romanticismo oscuro ligado con los procesos independentistas.

La Historia del teatro latinoamericano es también la historia de nuestras independencias. Es por eso que en este trabajo me detengo en el estudio de una comedia porteña de 1819-1820 con el objetivo de conocer y reconocer de qué modo el Buenos Aires decimonónico reescribe la cultura occidental y de qué modo se apropia de ella en un contexto caótico de conformación del Estado nacional.

EL MANUSCRITO Y SUS CONTEXTOS

La ánima en pena se encuentra conservado en el Archivo General de la Nación Argentina en muy buen estado, consta de cuarenta y ocho folios manuscritos a doble cara. En línea con los claroscuros característicos de la estética gótica, el papel amarillento sobre el que se imprime la letra negra manuscrita reposa en el fondo oscuro de una caja en el lugar más recóndito de un inmenso archivo. Tan recóndito que hasta hace poco no existían sus señas ni siquiera en el catálogo oficial.

En la portada se lee “La ánima en pena. Comedia en cinco actos. Por Laureano Mortisombis. L.A.M.” Se le atribuye a Morante porque “Laureano Mortisombis” es un anagrama de “Luis Ambrosio Morante” y porque debajo de esta firma figura “L.A.M.”, sus iniciales. Además, la obra está aprobada por Esteban de Luca el 17 de diciembre de 1819 y por Francisco Doblaz al día siguiente, lo que señala que fue representada en el Coliseo porteño en ese tiempo, año en el que Morante se encontraba muy activo en el ámbito teatral de Buenos Aires. Morante tradujo ese mismo año *Le Jaloux* y otras piezas extranjeras en los años circundantes, en las cuales consignó los nombres de sus autores, por lo que no debería pensarse que *La ánima en pena* se trate de una traducción o que Laureano Mortisombis sea otra persona.

Esta pieza tiene cinco actos, se trata de una comedia que, a diferencia de otras del mismo estilo que se representaban en la época (*El valiente y la fantasma*, de 1818, por ejemplo), es muy extensa. La escena se finge en una quinta del Coronel “no muy distante de Buenos Aires” y la primera escena encuentra a Ramada, Nicolás y Perucho bebiendo mientras los dueños de casa no están: “por ahora no hay nadie más que nosotros y la ánima en pena” (Morante, 1819:f2v).

La intriga consiste en el engaño que urde Lisandro, pretendiente de una coronela viuda, para espantar a un conde que quiere cortejarla. Con la complicidad de Paula, el ama de llaves, Lisandro se esconde detrás de una pared tocando un tambor para hacerle creer al conde de la Mirandilla, segundo pretendiente, que el espíritu del coronel muerto está disconforme con su cortejo. Entre los sustos repetidos de los empleados de la casa y mientras Isabel, la coronela, intenta sacarse de encima al conde, reaparece el coronel, que había sido dado por muerto en batalla peleando por la independencia. Ayudado por Paterna, el mayordomo, se disfraza de astrólogo y adivino para entrar en la casa sin ser advertido y mediante un engaño astuto logra espantar a los dos pretendientes y recuperar su lugar en la casa.

EL GÓTICO COMO “ROMANTICISMO OSCURO”

El único estudio que se conoce acerca de *La ánima en pena* es un capítulo que Carlos Abraham le dedica a Morante en su libro *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX* (Ciccus, 2015), en el que se detiene específicamente a comentar esta obra y *Tediato y Lorenzo* (1824) como representaciones del género fantástico. Si bien el aporte de Abraham es valioso desde el punto de vista documental, porque recupera allí estas piezas desconocidas, es necesario aclarar que en ninguno de los dos casos se observan ejemplos de literatura fantástica. Todorov define el fantástico del siguiente modo:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (Todorov, 1981:14)

No hay una vacilación ni de parte de los personajes ni de los lectores o espectadores en esta pieza, sino que más bien se trata de una intriga cómica. Desde el comienzo de la acción se sabe que es Lisandro quien está escondido detrás de la pared con su tambor y toda la intriga se reduce a descubrirlo, pero con plena conciencia de los espectadores de lo que en realidad allí sucede.

El tópico del alma en pena era recurrente en estos tiempos de Romanticismo incipiente y no puedo dejar de mencionar un antecedente muy cercano de *La ánima en pena*: se trata del sainete anónimo *El valiente y la fantasma*¹. Este sainete consiste en el engaño que arma un joven disfrazándose de fantasma para conquistar a la criada de la casa, Chola. A diferencia del sainete de Morante, los personajes pertenecen exclusivamente al grupo de los criados de distintas casas, no se nos presentan los dueños de casa en ningún momento de la intriga. Se cierra el texto con la denuncia y el encarcelamiento del supuesto fantasma.

Este sainete es de 1818, no posee firma y se encuentra conservado en el archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Lamentablemente, no he podido acceder más que a una copia, por lo que desconozco en qué estado se

1 Landini, María Belén. “El valiente y la fantasma, un sainete inédito de 1818: edición e introducción”. La revista del CCC [PDF]. Enero / Agosto 2012, n° 14/15. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=315>. ISSN 1851-3263.

encuentra el manuscrito. Lo que sin dudas puedo afirmar es que el texto posee numerosas enmiendas y tachaduras, además de fragmentos enmarcados en recuadros.

Como es posible observar en la narración del argumento, la intriga es similar a la de la pieza de Morante. No puedo omitir que *El valiente y la fantasma* es una obra mucho más breve y más simple, mientras que *La ánima en pena* es extensa, posee parlamentos cuidados y minuciosas didascalías. En el caso de *El valiente y la fantasma* creo observar una cercanía mayor al género fantástico porque la intriga se mantiene hasta el final: ni los personajes ni los espectadores o lectores saben de qué se trata esta aparición que se menciona allí, todos se desayunan al mismo tiempo con la noticia. La definición de Todorov aplica aquí: la duda se mantiene durante toda la intriga y finalmente se resuelve hacia el género extraño cuando se sabe que quien estaba detrás del ruido de cadenas era el hijo de Piltrafa.

Ahora bien, estos elementos extraños o fantásticos se vinculan con la incipiente aparición del género gótico. Esta archipoética comenzaba a aparecer en Inglaterra como respuesta al realismo extremo del Iluminismo y, como Morante solía estar al día con la cultura occidental, la incluye no solamente en esta pieza cómica sino también en *Tediato y Lorenzo*, donde la oscuridad se ve en el espacio del cementerio y el juego cercano con la muerte, que se sostiene hasta el final de la acción. Los claroscuros, el tema de la muerte, los espíritus que regresan del más allá y las habitaciones o recintos escondidos de las grandes casas de ricos son cuestiones recurrentes.

Fred Botting, en *The handbook to Gothic literature* (Routledge, 2014), sostiene que lo sublime mezcla el terror y el placer, la estética negativa trabaja con la ausencia y el exceso poniendo en evidencia lo monstruoso, cuya visibilización permite entrar en contacto con eso y combatirlo. En ese sentido, combatir lo que se considera monstruoso es mostrar la forma en que una comunidad pone sus límites², qué considera legítimo y qué no. Por otro lado, para Botting, el gótico es un “Romanticismo oscuro” y este sainete no solamente toma los temas “oscuros”, sino que además presenta creencias populares vinculadas a lo esotérico, como la aparición de espíritus. El surgimiento del Romanticismo, el fantástico y el gótico como respuesta al Iluminismo demuestra que es necesario conocer la oscuridad para poder acercarse a la luz. No notaríamos su brillo si no existieran las sombras. El contraste hace evidente la esencia.

De cierta manera, con el surgimiento del Romanticismo oscuro o del gótico, aparece en el arte la posibilidad de existencia de una otredad, esa dimensión propia del ámbito de lo privado, de lo íntimo, de lo incorrecto, de lo “unheimlich”, en términos de Freud (*Freud* total, sin dato de fecha, versión electrónica). En la dramaturgia porteña de Morante puede pensarse la casa de campo o quinta de un coronel como un espacio alternativo. Es un espacio que no corresponde a su cotidiano, donde las dimensiones del hogar y las personas que allí moran dejan en claro que el movimiento habitual es diferente, es otro. Podemos pensar estos espacios como heterotopías, en el sentido en que define este término Michel Foucault (1999:16).

Entonces, si tomamos en cuenta que lo siniestro o “unheimlich” describe aquello que produce una emoción o una conmoción antes que un pensamiento o un conocimiento (Botting, 2014), si consideramos que la conformación de los territorios implica un proceso deseante, de apropiación del espacio, es así que la creación de heterotopías y de territorios o espacios “otros”, el espacio o el territorio de la otredad, aparece en primer plano en *La ánima en pena*. El deseo que aquí se revela es el deseo amoroso que implica el cruce o el puente entre dos dimensiones: es el coronel queriendo recuperar a su esposa, es Lisando desde “el más allá” pretendiendo a su prima. Estos deseos ponen en juego también la posesión del espacio porque quien sea correspondido por Isabel será dueño de la quinta.

² Me interesa pensar los límites en relación con lo territorial, es decir, dónde termina la dominación del otro y dónde empieza nuestra soberanía.

LAS BATALLAS DE INDEPENDENCIA Y LA TERRITORIALIDAD PORTEÑA

Si bien en *La ánima en pena* no se observa una representación del espacio significativa sino que la acción transcurre respetando la unidad de lugar, la mención de la muerte y el regreso del Coronel de la batalla de Sipe Sipe y el hecho de que la quinta se encuentre cerca de Buenos Aires constituyen un elemento fundamental para situar la acción. En 1819 hacía ya tres años que se había declarado la independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata y el año anterior se celebraba la victoria de Maipú, pero todavía era imperioso sofocar los avances realistas en el norte del país. Estos hechos se muestran en la dramaturgia de Morante, aunque el tema patriótico ya no constituya el eje central.

A diferencia de lo que ocurre con Pataleta en *El valiente y la fantasma*, donde el personaje regresa de una victoria, el Coronel viene de una derrota y eso justifica que haya estado desaparecido el tiempo previo a la acción dramática. Su desaparición y su repentina aparición, que genera la conmoción del regreso de un alma en pena, y la ubicación de la quinta como un espacio otro respecto del urbano son elementos que acentúan la estética “negativa”, la polarización entre lo luminoso y lo oscuro, lo aceptable públicamente y lo que debe permanecer en la intimidad de lo privado. El anclaje territorial se lee no solamente en la mención de la ciudad porteña y de la batalla de Sipe Sipe, sino también en las consecuencias que los personajes sufrieron a causa de esta coyuntura.

El territorio se define como una unidad espacial habitada y vivida por una colectividad que se percibe como tal, que acciona sobre el espacio y se relaciona a través de un marco institucional o estatal que garantiza la igualdad de ciertos derechos. Esa colectividad genera formas de producción, consumo, intercambio y organización que implican indefectiblemente relaciones de poder. En este entorno se genera la apropiación de esa porción de espacio a través de un sentido de identificación con el suelo y con los demás sujetos. Estas variables en movimiento a lo largo del tiempo son acompañadas por un deseo, la pulsión y el estímulo que las hace nacer, las mueve, las rompe y las vuelve a construir. En ese mismo proceso se incluyen las utopías, en el sentido foucaultiano. En esta línea, la territorialidad se define como el conjunto de valores atribuidos a ese territorio y la territorialización es el conjunto de acciones que se hacen sobre el espacio material fundamentadas en la territorialidad. Implica los límites y el control del espacio reconocidos por los habitantes y las prácticas socio-espaciales en la que se involucra una dimensión afectiva y deseante, aquella que permite “ficcional un mundo como espacio vital” (Fabri, 2016:80). Esta dimensión colectiva y pública es representada por el ámbito privado, doméstico y particular en el teatro de Morante.

La identidad de los porteños de la coyuntura que me ocupa era aquella de los soldados que morían, los que regresaban abatidos o triunfantes, las viudas que quedaban a merced de aquellos que buscaban heredarlas o de quienes las engañaban para quedarse con sus bienes. La identificación con el espacio, el lugar y el territorio estaba directamente atada a los resultados de aquellas victorias o

derrotas que podían determinar o cambiar de un momento a otro la nacionalidad del terreno y de quienes en él moraban. La territorialidad es móvil aquí porque la posesión de la tierra también lo es: lo que era del Coronel podría rápidamente pasar a ser de Mirandilla o de Lisandro y es Isabel quien debe atenerse a que su territorio cambie para sentirse o no dueña del suelo que pisa.

Lo oscuro del duelo se ve intensificado por la manipulación de los hombres hacia esta mujer que transita una situación angustiosa. Del mismo modo, el duelo de la derrota de Sipe Sipe tiñe de un tono más macabro la voluntad oportunista de los pretendientes. Sus actitudes se vuelven perversas. Todo esto se ve teñido de una atmósfera de amplia superficialidad y de suspicacia del personaje del coronel, de manera que la comicidad aplaca lo horroroso.

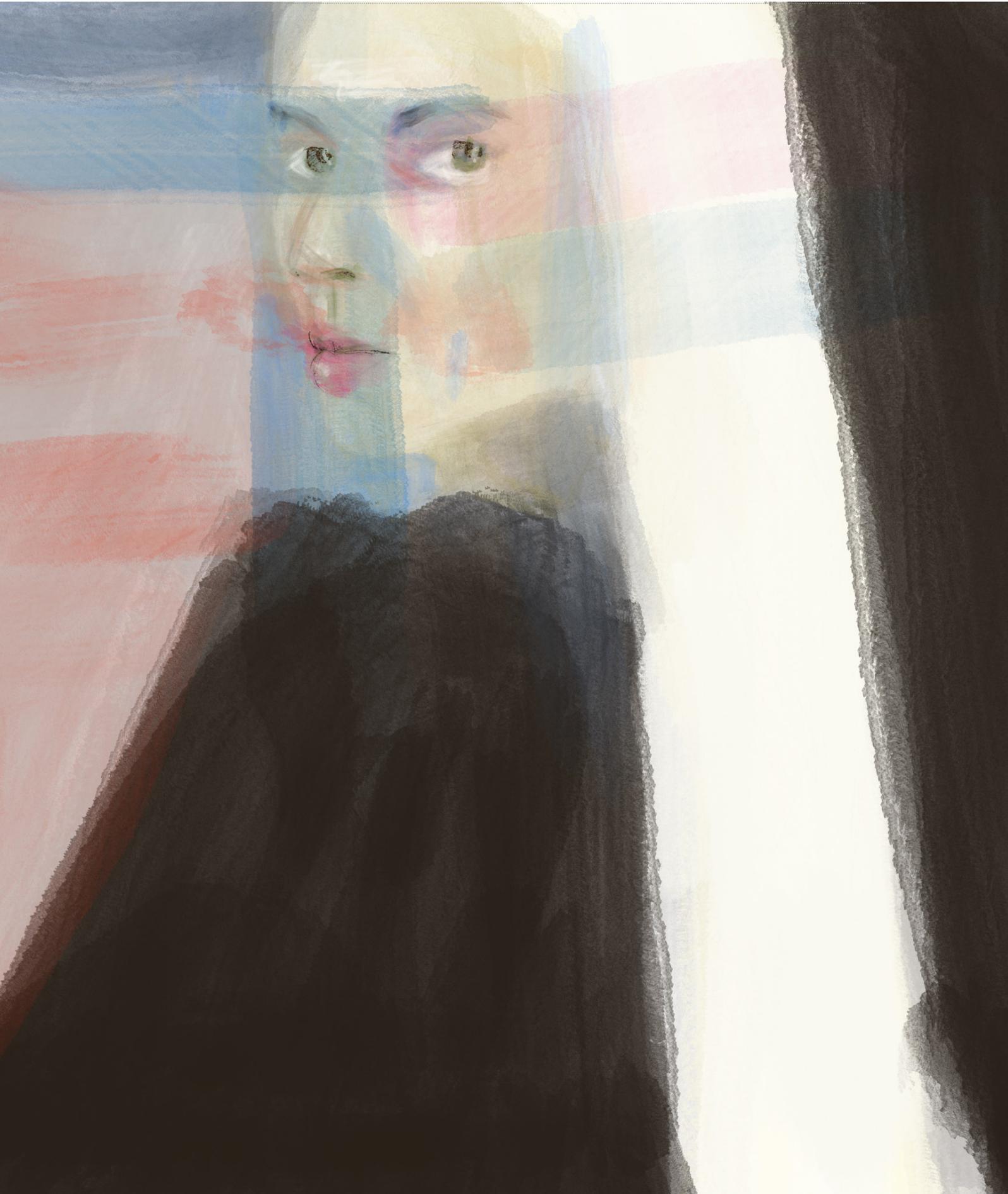
CONCLUSIONES

Las representaciones de otros planos u otras dimensiones en el sainete son equiparables a aquellas que vendrán luego de la vida inmigrante cuando se conforme el grotesco criollo en el Río de la Plata. ¿Quizá si nos reímos de nuestro proceso de territorialización este dolerá menos? ¿Será más sencillo transitarlo?

La lucha por la Independencia, el deseo de salir del sometimiento colonial o incluso la voluntad de hacer efectivo o de procesar internamente lo que significa ser independientes, hacen que el arte ponga en primer plano esa temática y la aborde desde la oscuridad y desde el humor. No logra desprenderse del verosímil porque todavía la sensibilidad romántica no ha calado tan hondo, pero de todas formas reformula, le da vueltas, y pone en escena el proceso deseante y doloroso de una comunidad en proceso de territorialización. Vuelvo entonces a lo sublime: “Se trata de un hacer con lo insoportable, un trabajo que permita establecer un borde a lo real imposible” (Manfredi y otros, 2015:425).

REFERENCIAS

- ABRAHAM, C. (2015).** *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*. Ciccus.
- BOTTING, F. (2014).** *Gothic*. Routledge.
- FABRI, S. (2016).** *Procesos socioespaciales y prácticas memoriales. Espacialización, lugarización y territorialización en la recuperación del ex centro clandestino de detención "Mansión Seré"*. [Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires]. Repositorio digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- FOUCAULT, M. (1999).** *Espacios otros*.
<https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/download/128/128> .
- FREUD, S.** *Lo siniestro*. En Freud, S. *Freud total 1.0*. Nueva Hélide. https://books.google.com.ar/books/about/Freud_total_1_0.html?id=Cv3TPgAACAAJ&redir_esc=y .
- LANDINI, M. (2014).** El valiente y la fantasma, un sainete inédito de 1818: edición e introducción. *Palos y Piedras, la Revista del CCC en línea*, n°14. <https://www.centrocultural.coop/revista/1415/el-valiente-y-la-fantasma-un-sainete-inedito-de-1818-edicion-e-introduccion> .
- MANFREDI, H. (2015).** Sublimación: más allá de lo imaginario, lo sublime. En Manfredi, H. *Actas del VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXII Jornadas de Investigación XI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires.
- MORANTE, L. (1819).** *La ánima en pena*. [Manuscrito conservado en el Archivo General de la Nación].
- TODOROV, T. (1981).** *Introducción a la literatura fantástica*. Du Seuil.



Teatro x la Memoria desde dos dramaturgas mendocinas: Sonia De Monte y Susana Tampieri

Daiana Calabrese

CONICET- Universidad Nacional de San Luis
eliezer@elcolegiodemorelos.edu.mx



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

ENVIADO: 2023-09-04

ACEPTADO: 2023-12-13

RESUMEN

Se realizará un camino para ir desde la macro a la micropolítica de la historia argentina de la Posdictadura, para poder focalizar en el *Teatro x la Memoria* en los textos seleccionados de las dramaturgas mendocinas: Sonia de Monte y Susana Tampieri. ¿Cómo son las mujeres que escriben lo que escriben? ¿Por qué escriben lo que escriben? ¿Qué quieren o intentan transmitir en sus escritos? ¿Qué representan cuando escriben? Y desde las posibles respuestas, encontrar un “nuevo camino” en la enunciación para poder abordar sus dramaturgias.

PALABRAS CLAVE

Mujeres, Dramaturgia, Memoria, Mendoza, Posdictadura.

RESUMO

Será feito um caminho para ir da macro à micropolítica da história argentina da Pós-Ditadura, para poder focar Teatro x Memória nos textos selecionados das dramaturgas mendocinas: Sonia de Monte e Susana Tampieri. Como são as mulheres que escrevem o que escrevem? Por que eles escrevem o que escrevem? O que eles querem ou tentam transmitir em seus escritos? O que eles representam quando escrevem? E a partir das respostas possíveis, encontrar um “novo caminho” na enunciação para poder abordar suas dramaturgias.

PALAVRAS-CHAVE

Mulheres, Dramaturgia, Memória, Mendoza, Pós-ditadura

ABSTRACT

This paper deals about the process of building a path between the enunciations in macro and micro Argentine History's post dictatorship politics, so to put focus on the category of Teatro x la Memoria through the selection of plays by Sonia De Monte and Susana Tampieri. Questions such as: How are the women who write? Why do they write what they write? What do their plays want to tell or say? What do they represent in their texts?. Help us in the constructions of that “new path” of studies in their ways enunciation as to approach to understand the topic and content in their playwriting.

KEYWORDS

Women, Dramaturgy, Dramaturgy, Memory, Mendoza, Post-dictatorship.

Como parte del proceso de desenmascaramiento y deconstrucción de los modos canónicos de producir, denominar y categorizar, propongo trabajar sobre dos textos dramáticos escritos por mujeres en el periodo de la Posdictadura, en la provincia de Mendoza, Argentina.

Por otra parte, se intentará abordar la política, el teatro y el género desde la macro y micropolítica; centrándonos en el *Teatro x la Memoria* y focalizando en los textos seleccionados de las dramaturgas mendocinas. Las obras que se desarrollarán son: *Después del Agua* de Sonia de Monte (General Alvear, Mendoza) y *Cóndor* de Susana Tampieri (Mendoza Capital); la selección se realizó a partir de preguntarnos: ¿Cómo son las mujeres que escriben lo que escriben? ¿por qué escriben lo que escriben? ¿Qué quieren o intentan transmitir en sus escritos? ¿Qué representan cuando escriben? Y desde las posibles respuestas, encontrar un “nuevo camino” en la enunciación para poder abordar sus dramaturgias.

A partir de ello, detectar los bordes, los momentos de liminalidad y performatividad en los cuales se percibe al patriarcado, el miedo a la vejez, los amoríos adolescentes y amoríos romantizados del pasado, el miedo a no olvidar, haciendo así visible una parte de la problemática de género, de los rasgos en común en el estudio de los casos. Estos discursos, aunque siempre vigentes, estarán enunciados con una diferencia de veinticuatro años en el nacimiento de las dramaturgas y, fundamentalmente, con los modos de decir de estas mujeres en particular.

Nos proponemos comenzar con la lectura de las poéticas políticas (Dubatti, 2016), situándonos a finales del 1900 junto a dos mujeres dramaturgas con extensa trayectoria en la Argentina, en la región de Nuevo Cuyo: Susana Tampieri (1934-2020) y Sonia de Monte (1958). Nuestro objetivo es analizar el acontecer de sus micropoéticas en las obras: *Cóndor* de Tampieri y *Después del Agua* de Monte, con vistas a leer los momentos de liminalidad y performatividad en los cuales se percibe al patriarcado, el miedo a la vejez, los amoríos adolescentes y romantizados del pasado, el miedo a no olvidar, haciendo así visible una parte de la problemática de género, de los rasgos en común en el estudio de casos de teatro comparado. Estableceremos ejes teóricos y metodológicos vinculados a las relaciones entre macropolítica y micropolítica, al mismo tiempo que una historización de los teatros argentinos con la que dialogan las poéticas teatrales. Nuestra hipótesis es que, desde poéticas diversas, Tampieri y De Monte realizan la apertura de una micropolítica de resiliencia y resistencia frente al neoliberalismo aberrante que vivenciaba Mendoza.

Los cambios políticos, económicos, demográficos y de transformación sociocultural caracterizan a la sociedad contemporánea y, a su vez, representan un complejo escenario que afecta al colectivo social de las mujeres en la dinámica política, en su proceso de concientización, en la elaboración de sus estrategias de resistencia y en la redefinición de los roles de género. Por ende, comprender los cambios que tuvieron los teatros argentinos desde finales del 1900 implica recuperar los ejes de historización para pensar estos años con un enfoque más sincrónico al momento de detenernos en las obras (Dubatti, 2012 y 2015). Por un lado, un eje más amplio que abrace la Postdictadura; por otro, los subejos en que la Postdictadura puede a su vez, en el interior, articularse. La Postdictadura comienza con la recuperación de la democracia en 1983 y remite a una unidad extensa de historización, por todo lo que significó el aberrante genocidio realizado por la dictadura militar argentina durante 1976-1983. La recuperación de la democracia implica hacernos cargo de que, en nuestra Argentina, hubo exiliados (externos e internos), censuras, campos de concentración donde realizaban torturas crueles y cometían atrocidades, donde mujeres eran asesinadas luego de dar a luz en condiciones extremas y sus hijos/as eran secuestrados/as para darlos/as en adopción a otras familias. Argentina es el país con más de 30.000 desaparecidos/as, el cual fue avalado desde la “subjetividad hegemónica de derecha y de la complicidad civil por el aparato de represión desplegado por el Estado” (Dubatti, 52:2016).

Dicha dictadura cívico-militar sigue representando, recordando, respetando-es decir, aconteciendo en el presente desde diferentes formatos y dispositivos poéticos-en donde da cuenta en palabras, cuerpos, imágenes, etc. De las atrocidades, violaciones y traumas vivenciados. La Postdictadura argentina viene a repensar nuestra historia partiendo del deber de la memoria y la negación al olvido. Es por ello, que las culturas y los teatros argentinos trabajan y trabajan desde diferentes enfoques para representar el horror histórico del pasado que sigue denunciado en el presente.

En el devenir de estos años enmarcados en la Posdictadura, se realizaron contratos sociales democráticos, que articulando determinados momentos internos determinaron unos periodos históricos con una subperiodización teatral. Al respecto, Dubatti (2016) propone:

Grandes Momentos	Subperiodización teatral
“primavera democrática” (de fines de 1983 a aproximadamente 1986) y su crisis (1986-1989), durante el período de gobierno de Raúl Alfonsín.	1983-1989: el teatro en la democracia condicionada
“el auge neoliberal y su crisis” (1989-2003) bajo las presidencias de Carlos S. Menem,	1989-1995: el teatro frente al proyecto neoliberal y la resistencia / resiliencia política; 1995-1999: el teatro en la declinación del neoliberalismo y en el crecimiento de las revueltas sociales
“Fernando De la Rúa y en el estallido social” (2001-2002)	1999-2003: el teatro en la crisis del neoliberalismo
los planteos del peronismo kirchnerista (2003- 2015), en la encrucijada de redefiniciones del post-neoliberalismo;	2003-2015: el teatro en el proyecto post-neoliberal y las transformaciones sociales que acarrea
la restauración neoliberal (2015-2017) bajo la presidencia del empresario Mauricio Macri	2015-2017: el teatro en la restauración neoliberal

Podemos comprender con el cuadro anterior que, al cambiar la orientación macropolítica del país, se influye directamente en los cambios de la micropolítica del mismo. Esto ocurre debido a que se encuentran en una comunicación permanente, encontrándose ambas en tensiones y diálogos. Al colocar las macro y micropolíticas en las particularidades del acontecimiento teatral, podemos observar una porosidad, ya que las micropolíticas teatrales “se definen por adhesión, oposición, alejamiento, fricción, choque con las macropolíticas vigentes” (Dubatti, 2016: 54).

En la Argentina hay palabras, frases, imágenes que nos llevan a la memoria social; la socióloga argentina Jelin (2002) define a las memorias como procesos subjetivos anclados en experiencias y en marcas materiales y simbólicas.

cas. Hablar de memoria implica hablar de los sentidos que le otorgamos desde el presente a los hechos acontecidos en el pasado y es por esto que la memoria siempre es en presente. Ella ubica temporalmente la memoria haciendo referencia al “espacio de la experiencia” en el presente. El recuerdo del pasado está incorporado, pero de una manera dinámica, dado que las experiencias pueden modificarse o alterarse en períodos posteriores. Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente y estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Jelin (2002), al desarrollar las memorias de la dictadura en el presente, observa un “contraste” de género enunciando que “los símbolos del dolor y el sufrimiento personalizados tienden a corporizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen «pertenecer» a los hombres” (2001:1). El “contraste de género” en las siguientes imágenes es claro y, por desgracia, se repiten inmutablemente en diferentes contextos y territorios. Podemos observar en las imágenes que nos muestran los desaparecidos/buscados/presos políticos, mientras que las mujeres como las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y otras mujeres están buscando y exigiendo la aparición de sus hijos, esposos, nietos. Por otro lado, podemos observar a los militares cargados de “masculinidad” por ejemplo en sus conferencias de prensa. Mientras que las imágenes de las mujeres embarazadas detenidas dando a luz, que luego desaparecieron y sus hijos recién nacidos secuestrados y entregados con nueva identidad.

La figura del *desaparecido* nos vuelve a colocar en la territorialidad argentina, en consecuencia, por lo dicho por el mismísimo genocida J.R Videla en una conferencia de prensa en diciembre de 1978 cuando el periodista José Ignacio López le pregunta por los desaparecidos y Videla le contesta con total impunidad y masculinidad:

El desaparecido este como tal, es una incógnita el desaparecido. Si apareciera tendrá un tratamiento X y si la represión se convirtiera en certeza de su fallecimiento tiene un tratamiento Z, pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita es un desaparecido, no tiene entidad no está ni muerto ni vivo, está desaparecido¹.

Volviendo al cuadro que propone el Dr. Dubatti sobre la macropolítica y micropolítica en el teatro y teniendo en cuenta que las obras a estudiar enmarcadas en el *Teatro x la Memoria* son: *Después del Agua* (1998) y *Cóndor* (1999), es que nos centraremos en las presidencias de Carlos S. Menem denominado “el auge neoliberal y su crisis” (1989-2003) y las micropolíticas de los dos ejes 1989-1995: el teatro frente al proyecto neoliberal y la resistencia/resiliencia política por un lado y 1995-1999: el teatro en la declinación del neoliberalismo y en el crecimiento de las revueltas sociales. Más allá de que las obras fueron escritas dentro del segundo período de la micropolítica, consideramos que el territorio mendocino todavía se encontraba en la primera micropoética: “el teatro frente al proyecto neoliberal y la resistencia/resiliencia política” (Dubatti, 2016:53), ya que el gobierno de Arturo Lafalla (1995-1999) se consolidó en el accionar de instalar al neoliberalismo y con la llegada del banquero Raúl Moneta, marcando un antes y después

¹ La conferencia de prensa se encuentra en el canal de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=PbK85XGazEE>

negativo tanto en lo económico como en lo cultural. Por ejemplo, la privatización del Banco de la provincia con la supuesta finalidad de utilizar esos recursos para financiar la construcción de la presa de Los Potreros.

En un artículo sobre *Teatro x la Memoria*² la dramaturga argentina Adriana Tursi (2021) expresa que existía una gran necesidad de ponerle palabras a tanto dolor y se terminó eligiendo, de manera directa o indirecta, a las Madres de Plaza de Mayo, por el tema de los desaparecidos y el horror de la dictadura cívico-militar. La Postdictadura propone un quiebre como consecuencia de los terribles traumas sociales y dolores provocados por la dictadura para reavivar la memoria, no olvidar, exigir justicia y gritar todes juntas Nunca Más.

Las tensiones y liminalidades entre macro y micropolíticas, por más diferentes que sean las poéticas y las distintas concepciones teatrales, se encuentran traspasadas por las metáforas de los teatros argentinos. Dubatti J. (2016) nos explica que:

hemos adquirido al respecto una nueva conciencia teórica: sabemos que, para que haya teatro político y política en el teatro, no hace falta “explicitar” pedagógicamente, glosar o ilustrar ideas preexistentes en los partidos, en la religión o en la moral; basta con construir dispositivos que, incluso a través de la ausencia o el vacío, estimulan al espectador a producir sentido a partir de preocupaciones y experiencias que ya están en él y en su mundo sociocultural. (2016: 54)

Es por ello que las categorías para pensar las relaciones entre teatro, política y género se han delimitado en las últimas décadas. Proponiendo a lo político como “categoría semántica” y definiéndola como:

toda práctica o acción teatral (en los diferentes aspectos y niveles que involucra la actividad teatral) productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de esas estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales (Dubatti, 2016:55).

Entonces, desde el teatro hay diversidad de prácticas y todas tienen un componente político: directores, directoras, dramaturgas, dramaturgos, actores, actrices, etc. El teatro se vislumbra como productor de sentidos en todos y cada uno de los órdenes de la praxis teatral y sus vínculos sociales, que provocan acontecimientos políticos. Como reflexiona nuestro gran dramaturgo argentino Roberto Cossa en su artículo “El teatro siempre hace política”:

El teatro de arte es siempre rebelde. Y por eso es siempre político. Cuando le toca, le pone el pecho al autoritarismo. En tiempos de bonanza institucional, se enfrenta al mercantilismo, a la banalidad y al mal gusto. Y en todos los casos necesita romper con las modas. Es decir, hace política. (Cossa, 2004:68)

Por ende, el género se encuentra impregnado en y por lo político y el teatro. Para comenzar podemos citar a Jelín (2001) que propone un esquema muy simple para definir lo que involucra el género:

- a) una forma predominante de división sexual del trabajo (producción/reproducción);
- b) la diferenciación de espacios y esferas sociales anclada en el género (una esfera pública visible/una esfera privada invisible);
- c) relaciones de poder y distinciones jerárquicas, lo cual implica cuotas diferenciales de reconocimiento, prestigio y legitimidad-;
- d) relaciones de poder dentro de cada género (basadas en la clase, el grupo étnico, etc.);
- e) la construcción de identidades de género que coinciden con otras dimensiones diferenciadoras, produciendo una identidad masculina anclada en el trabajo, la provisión y la administración del poder, mientras que la identidad femenina está anclada en el trabajo doméstico, la maternidad y su rol en la pareja
- f) la construcción de identidades «dominantes» asociadas a las relaciones de poder en la sociedad (hetero/homosexuales, blanco/negro-indígena-pobre) (2001:3)

En las historias de los teatros argentinos podemos decir que la dramaturgia y la dirección, roles llamados por décadas como “superiores/importantes/ de poder”, fueron lugares jerárquicos que estaban ocupados solamente por varones, mientras que las mujeres actuaban, cocían vestuarios, etc. Ubicadas en roles más sumisos, hasta similares a sus tareas hogareñas. Construyendo así mecanismos binarios de lo “femenino” y lo “masculino”, asignando rasgos y roles como características constantes, ahistóricas y atemporales. La investigadora Magda Castellví de Moor (2003) reafirma lo dicho: “[...] las autoras dramáticas estuvieron prácticamente al margen de ella hasta años más recientes. Tanto la escritura como la voz del texto dramático perteneció con pocas excepciones a los dramaturgos, mientras el lugar de la mujer se dirigió al trabajo actoral” (2003:11).

La vuelta a la democracia en Argentina en 1983 y la emancipación de una sociedad tanto tiempo amordazada, favoreció el empoderamiento y la voz pública de las mujeres (aunque sabemos que falta mucha tela por cortar). Con el paso de los años, encontramos cada vez más mujeres que eligen y ocupan estos roles antes prohibidos para ellas.

Es decir que, Teatro, Política y Género se encuentran unidos, entramados porque “podemos decir que el género no es natural, biológico, universal, ahistórico ni esencial, y, al mismo tiempo, insistir en que el género es significativo porque lo tomamos como una posición desde la que actuamos políticamente” (Alcoff, 1988: 104) y, como ya dijimos, el teatro hace política y es política.

Es por esto que, para este trabajo, se eligieron los textos dramáticos producidos en la Postdictadura argentina donde convergen el Teatro, la Política y el Género, enmarcados en el *Teatro x la Memoria* y escritos por dramaturgas mendocinas: Sonia De Monte con Después del Agua (1998) y Susana Tampieri con *Cóndor* (1997).

² El Teatro x la Memoria retoma un acontecimiento histórico de la dictadura cívico militar '76 al '83 en Argentina.

Comenzaremos indagando y preguntándonos ¿Qué mujeres escribieron estas obras? ¿Qué memorias sociales se encuentran impregnadas en sus textos? ¿Qué representan y como representan al *Teatro x la Memoria* desde una mirada feminista y desde su territorio mendocino? Pensamos en que sería interesante cotejar nuestra percepción con la de estas dramaturgas (que, en definitiva, podría ser el espejo más nítido).

Sonia De Monte (1958) dramaturga, teatrera, militante por los DDHH, nacida en una localidad pequeña de Mendoza, General Alvear, feminista, soltera, atea. Pero al preguntarle a ella en una entrevista realizada en el 2020 ¿Cómo se describe? Sonia rápidamente, sin pensarlo comienza:

“¿Yo Mujer? Lo he intentado decir desde la dramaturgia, desde un microcuento: “(...) la historia de las piedras soy”. Piedras recibidas, piedras arrojadas, piedras movilizadas que constantemente hacen equilibrio para no desbarrancar, piedra dura y obcecada para no creer. Nada de eternidad: piedras sonoras, cascajo que hace senderos.”

Esta definición era su obra, pero insistí en cómo se percibía y continuó respondiendo: “Ah... eso me cuesta más. Soy mujer enojada, me han abusado en varios sentidos. Lloro poco o nada. Atea, anarca, tímida, bastante pesimista. Militante por DDHH. No olvido.”

Susana Tampieri (1934-2020) fue escritora, notaria, abogada, atea, feminista y traductora. Fue una pionera feminista en la provincia y participó activamente en los inicios del Instituto de Estudios de Género y Mujeres de la UNCUYO, siendo una de sus primeras integrantes. Nacida en la ciudad de Vicente López en Buenos Aires; vivió en Córdoba y se radicó en Mendoza durante el año 1963, cuando contrajo matrimonio.

Con Susana no tuve la misma suerte de poder preguntarle cómo se describe, pero a partir de unas entrevistas realizadas por diversos diarios de Mendoza encontré algunas de sus definiciones que pueden responder a la pregunta.

Nunca tuve ningún problema vocacional. Siempre supe que quería escribir. Desde los 9 años, con mi primer cuento en la mano sentí que lo mío era la literatura, pero mi familia me enseñó que de eso no iba a poder vivir y tenía que estudiar una carrera para mantenerme. Así que estudié abogacía, pero mi militancia política me hizo desistir de ese mundo jurídico. Citada en Zayas de Lima, 2006.

Ser atea, para mí, es tener el coraje de asumir la condición humana con todo el valor que ella tiene. Sin premios y castigos ultra-terrenos. Sin engaños. Sin confiar en instituciones o personas supuestamente dotadas de poder para que decidan por mí. Y asumir toda la responsabilidad del resultado de esa opción. Ser atea es dudar sabiendo que la duda es lo único que nos permite crecer. Es estar convencida de que la investigación no tiene límites (...). Ser atea -para mí- es ser libre. (Correvedile, 2015)

Podemos comenzar observando que las dramaturgas mendocinas seleccionadas para este artículo tienen una diferencia de edad de 24 años y, respecto a las obras *Después del Agua y Cóndor*, se producen en una franja temporal que marca aproximadamente un año. Si bien las obras se desarrollan a partir de diversos insumos teatrales aprendidos y temáticas que parecen no asemejarse, notamos la aparición de los discursos de género y política como la urdimbre donde se apreciarán estas singularidades de cada obra pero que, como es inevitable, se presentan claramente resaltados y entrelazados de tal manera que nos permitan tener una mirada distinta de la territorialidad mendocina. Es decir, estas teatralidades son mediadoras de los discursos sociales vigentes, develan el contexto de producción y trazan territorialidad.

Iniciando el análisis atento a las singularidades y habilitando las lecturas tridimensionales, podríamos decir que leemos de manera constelar, desde una geografía teatral como nos plantea el Dr. Dubatti, una disciplina teórica y metodológica para entender el territorio como entidad compleja, según define la geografía humana desde cuatro aspectos: material, histórico, cultural y subjetivo. Dicho procedimiento permite descubrir y delimitar algunas problemáticas globales en el contexto de Mendoza, identificando marcas y singularidades que se presentan en las obras estudiadas, facilitando el trazado de una cartografía mendocina de *Teatro x la Memoria* escrito por mujeres.

El *Teatro x la Memoria* retoma un acontecimiento histórico como lo fue la dictadura cívico-militar, con unas sucesiones de problemáticas que la marcan y la señalan como un hecho único para la Argentina. Partiendo desde Chartier que define las representaciones como “las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas” (1992: 50), se pone el foco en el campo específico planteado por Ricardo Dubatti sobre las representaciones teatrales “a aquellos textos teatrales, dramáticos o espectaculares, que deliberadamente operan como vehículo para la apropiación/reelaboración/construcción de bienes simbólicos en un contexto sociocultural dado” (2021:41). Entonces nos preguntamos qué y cómo son las representaciones teatrales de los personajes femeninos en las obras de teatro seleccionadas, qué quieren decirnos estas mujeres que escriben teatro.

Podemos observar dos mujeres dramaturgas que eligieron a Mendoza como provincia para vivir, mujeres políticas y politizadas, militantes, feministas, ateas, independientes y empoderadas. A continuación, nos focalizaremos en desarrollar brevemente los textos escritos por Sonia de Monte y Susana Tampieri.

Después del Agua (1998) se desarrolla en tres espacios casi paralelos: en el primero se encuentran cuatro personajes jóvenes, tres mujeres y un varón, “haciéndose el aguante”. Aquel espacio es habitado por un grupo de jóvenes que dialogan no sólo para saberse “ahí” y en ese tránsito entre vida y muerte, sino para no olvidar ese lugar donde nacieron, donde crecieron, donde dejaron amores. El segundo espacio es una zona ambigua - simbólica en cuanto a las desapariciones de jóvenes o laberinto del Minotauro y geográfica General Alvear, Mendoza-, en donde hay una mujer, viva: el personaje de María, que queda esperando, buscan-

do a sus amados. La dramaturga recurre a la intertextualidad con el mito de Ariadna y Teseo, en la cual el personaje María desafía al Minotauro, en un cuasi monólogo en el que le avisa que “sabe” a partir de una suerte de saber oculto o intuitivo, y que, si bien no sabe, descubre que la verdad está al final del laberinto. El tercer significante que interviene en la obra es nada menos que un cuerpo/cuerpa, protagonista, no solo de la obra, sino de la época. Este personaje, Cuerpo, cae y se estrella contra el suelo o queda colgado, cada tanto, entre diálogo y diálogo, en medio del cuasi monólogo. Cada vez que aparece está desnudo, mojado y salpica agua salada, momento en el cual los cuerpos de los públicos, espectadores y de asistentes acontecen, vibran, resuenan y se apoderan del discurso “vuelos de la muerte” de una manera vivencial (Calabrese, De la Torre 2021).

La obra *Cóndor* podemos dividirla en seis grandes momentos: en el primero se observan dos actores y dos actrices en escena planteando que van a empezar a ensayar, en el segundo momento las problemáticas y conflictos de los personajes, el tercer momento es el apagón donde aparece la Voz en off que advierte a los públicos para que no se muevan del lugar, durante el cuarto momento aparecen los “monólogos del horror” llamados así por la dramaturga, el quinto momento es cuando los actores y actrices deciden cómo van a terminar la obra y el último momento se encuentra a los personajes conviviendo en la misma casa. La obra plantea la historia de los miembros de una familia (Papá, Mamá, Hija e Hijo) de clase media acomodada que se han instalado en un barrio del que desconfían: temen por su seguridad. A partir de esa inseguridad que sienten es que contratan a una “agencia de seguridad” para que los custodien y protejan. El empleado designado por dicha agencia, que se hace llamar Cóndor, pasa a dirigir la vida de estas personas, coaccionándolos y al mismo tiempo creando, por medios propios, la situación de inseguridad. Entre el juego de humor y situaciones siniestras, el personaje Cóndor comienza siendo respetuoso y obsesivo con la seguridad de la familia utilizando métodos extremos; a medida que pasan los días, el personaje va teniendo más poder en la casa y su vínculo con la familia es violento, agresivo y controlador de cada movimiento de la misma. La violencia, el poder y el machismo se encuentran presentes y la obra nos empieza a situar en la época de la dictadura a partir de frases como: “boina verde de asfalto”, “Tenes un terrorista”, “anda comprándote un pañuelito blanco para la cabeza”, entre otras frases.

Las dos obras revelan momentos donde se hace hincapié en cómo los discursos políticos de la dictadura cívica militar y los discursos femeninos políticos que operan a través del dispositivo de los cuerpos hablantes se desarrollan, en tanto van desplegando la liminalidad como “extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana” (Diéguez 2014:66). Estos momentos liminales podemos encontrarlos entre los discursos planteados del feminismo y el patriarcado, entre lo que se espera de una mujer en la vejez y una mujer en la adolescencia, el arte y lo social, una liminalidad entre los actores/actrices y los expectantes, una liminalidad entre los actores y dispositivos, una liminalidad entre esa historia pasada y la historia presente, entre los diferentes espacios que plantea cada obra.

Por ende, al darle entidad a un hecho político y social, se lo hace existir a través de formas particulares de abordar los fenómenos de percepción y de expresión, formas liminales y voces encarnadas en escritos, casi como los fantasmas que algo nos quieren contar y en estas obras, en lugares que reconocemos, en lugares de la Memoria. Para preguntarnos “si es posible construir un pensamiento otro sin reconocer hasta qué punto estamos habitadas por el eurocentrismo intelectual, la homofobia estructural y la heteromuerte. Y lo hace escribiendo desde los bordes para los bordes, para quienes no nos cansamos de hacer equilibrio o ya nos volvimos tan expertas que nos parece camino firme” (Cremona, 2013:13).

Para concluir, decimos que en las obras hay varias categorías de varones: los personajes patriarcales y los personajes que no se ven, pero están presente en los decires de los personajes. En ambos casos aparecen como objeto de deseo, de amor prohibido, de amor romántico y peor aún, como sujetos de poder; con ese poder patriarcal que las hace callar sobre aquellos que las daña, las detiene en el tiempo y que a veces las lleva a la muerte. Por otro lado, los personajes varones sensibles son señados como “maricones”.

En la obra *Cóndor*:

“Cóndor: (orgullosa) Como un boina verde del asfalto.
Inés: (No entendió): ¿Boina Verde?”

Cóndor: No importa. Esto no es para mujeres. Es para hombres violentos como yo”

La escena continua hasta que ambos personajes se besan. (Tampieri, 1998:25)

Cóndor aconsejando a Monona (hija adolescente de la familia) sobre la importancia de consumir drogas y la escena termina:

“Cóndor: Pareces mucho mayor.

Monona: (Encantada) ¿En serio?”

Cóndor: Si no me hubieses dicho tu edad... pensaría que sos una mujer hecha y derecha...Y además, preciosa”. (Tampieri, 1998:28)

En la obra *Después del agua*:

“Santiago Robles: Vos sos demasiado ingenua, pero quien te dice que sería fácil ¿no?” (De Monte, 1997:20)

Santiago Robles: “No cualquiera puede ser caballo, m’hijita. Es evidente que, además de varias cosas, te faltan cojones”

Mariainés: Fíjate vos que estoy muy bien sin ellos, che. Gracias por recordarme la fortuna que tuve por no andar cargando un pedazo de anatomía incomprensible.

(De Monte, 1997:17)

Con respecto a los personajes femeninos de ambas obras, podemos entablar aristas en común. Por ejemplo, el personaje de María en *Después del Agua* está buscando a su amado, atrapada en un amor romántico de su juventud. La autora recurre a la intertextualidad con el mito de Ariadna y Teseo, en la cual María desafía a la Minotauro, en un cuasi monólogo: le avisa que sabe, que, si bien no

sabe, descubre que la verdad está al final del laberinto. En cambio, el personaje de Inés en la obra *Cóndor* es la clásica mujer de derecha, la investigadora Power (2005) describe algunos puntos que tienen en común:

“la afirmación de la familia y su papel maternal dentro de ella, el que consideran como su principal rol, (...) el miedo y su relación con la búsqueda de seguridad, el cual para muchas de estas mujeres se transmite del individuo a la familia y a la nación. Para muchas de ellas, la derecha, que pretende conservar la “tradicción” les ofrece seguridad y protección en contra de lo que les amenaza” (2005,1).

Inés es una ama de casa, duelando a su mamá hace años, criando a su hija adolescente y apoyando a su hijo joven que estudia lejos en una universidad nacional, viendo películas de acción con un gran deseo de ser amada, de sentirse segura, pero al momento de defender a su hijo Lucas del nefasto de *Cóndor* no duda en cuál es el accionar de una mujer madre.

Al preguntarle a Sonia De Monte sobre el personaje María nos explica que:

María, también de algún modo, sería la autora del texto, o sea yo. María (y lo dice), porque Carlos (Santiago) que vivía en Buenos Aires, me hacía parte de esa canción de Gieco “María nació en el campo, etc.”. María, sobreviviente de la dictadura-Minotauro, especialmente hombre, varón, rememora ya adulta, mayor que aquellos que no sobrevivieron y repasa las heridas de lo vivido y las pérdidas” (Entrevista 2020).

Las dramaturgas mendocinas nos demuestran en ambas obras que estos personajes femeninos son mujeres fuertes, dolidas, conscientes, tristes, sabedoras y luchadoras de la verdad. De Monte y Tampieri pretenden activar un cambio de perspectiva, en tanto la mujer cuestiona roles históricamente arraigados y se convierte en un sujeto de búsqueda de conocimiento propio, de autodeterminación (Fisher, 2001).

A modo de conclusión, decimos que, al abordar este trabajo, nos resulta interesante ante la necesidad y la obligación que la teatrología argentina tuvo de construir una categoría que se valiese de una mirada historiográfica y de memoria. Una vez trabajando en lo micro y macropolítico de la historia argentina haciendo foco en el Teatro x la Memoria, delimitamos el objeto de estudio en realizar un análisis de los textos *Desde el Agua* de Sonia de Monte y *Cóndor* de Susana Tampieri, donde se propone un diálogo en un espacio liminar, entre los vivos y los desaparecidos, entre los actores y los dispositivos, entre los actores/actrices y los espectadores, entre la ficción y la realidad, entre lo feminista y el patriarcado, entre los militares y los/las desaparecidos/as.

Ambas obras plantean una micropoética indexada a una micropolítica, planteadas en la Postdictadura con temáticas de género enmarcadas en el *Teatro x la Memoria*. Dos mujeres dramaturgas ateas militantes y con muchas ganas de mantener presente la memoria social e histórica de la Argentina, de acercar propuestas teatrales donde los/las artistas son mediadores y voz de aquellos a quienes les fue negado el derecho a contar. Visibilizando y rescatando

la memoria y a las mujeres como un trabajo que se volverá imprescindible, no sólo como un modo de reafirmar el “Nunca más”, sino como homenaje y memoria de los que fueron privados de voz.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGENOT, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ALCOFF, L (1998). "Cultural Feminism versus PostStructuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory", en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 13, núm. 3 (primavera).
- BACCARELLI, N (2015). "Susana Tampieri: el teatro siempre está en agonía". En *Correvedile*, Mendoza [on line] <https://www.correvedile.com.ar/2015/11/25/susana-tampieri-%E2%80%99Cel-teatro-siempre-esta-en-agonia%E2%80%99D/> .
- CALABRESE, D. Y DE LA TORRE, P. (2021). Teatro x la Memoria desde una obra Mendocina: Después del agua de Sonnia de Monte" *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 30 – Nro. 42, pp 116-126. ISSN 2313-9463. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- CASTELLVÍ DE MOOR, M. (2003) *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- CASTELLVI DE MOOR, M. (1995), "Espacios femeninos en la dramaturgia argentina", en PELLETTIERI, Osvaldo (ed.). *El teatro y los días: Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna, 175-185.
- COSSA, R. (2004). "El teatro siempre hace política". *Revista Ñ, Edición Especial, Número Aniversario*, n. 54, sábado 9 de octubre, p 68.
- CREMONA, F. (2013). "¿De qué hablamos cuando hablamos de género? El género en la comunicación cotidiana, una articulación indispensable para la transformación social." *Artículo arts. 4, 6 y 7 CDPCD* pág. 3. Id SAJ: DACF140019.
- DE MONTE, S. (1998). "Después del agua". En: *A las tablas*. Mendoza: Ediciones Culturales, pp. 9-30.
- DIÉGUEZ, I. (2014). *Escenarios Liminales*. Teatralidad, performances y política. México: Paso de Gato.
- DIÉGUEZ, I. (2017). De cuerpos y sombras. Sobre la mirada y la pérdida. En I. Caballero, M. Farías, I. Insunza y L. Saavedra (Comps.), *Poéticas del dolor: hacer del trabajo de la muerte un trabajo de mirada*. Ediciones Oxímoron.
- DUBATTI, J. (2007). *Filosofía del teatro I*, Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2010). *Filosofía del teatro II*, Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2017). "Dramaturgia(s) Argentina(s) en el Canon de Multiplicidad: Proliferación de Poéticas, en *Expansión*". Recuperado de *Gamma*, Año XXVIII, 58
- _____ (2016). "Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa". En: *El Matadero revista crítica de literatura Argentina* N° 10. CABA: Universidad de Buenos Aires.
- _____ (2018). "Introducción a la cartografía teatral", Recuperado de: <http://www.dramavirtual.com/2015/02/cartografia-teatral-introduccion-al.html> .
- _____ (2020). *Teatro y territorialidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- KENT, D. (2019). "El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral". Cátedra Ingmar Bergman , UNAM. "[on line] <https://www.youtube.com/watch?v=NiYqNyYp3d4&t=11553s> .

- FEMENIA, V (2024). “La sorprendente revelación de Arturo Lafalla sobre un hecho clave de su gestión”. Recuperado en: <https://www.mdzol.com/politica/2024/1/2/la-sorprendente-revelacion-de-arturo-lafalla-sobre-un-hecho-clave-de-su-gestion-395873.html>.
- FISHER, H. (2001). *El primer sexo*. Madrid: Suma de Letras S.L.
- JELIN, E. (2001). “El género en las memorias de la represión política”, Mora, núm. 7.
- JELIN, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno editores.
- POWER, M. (2005). “La mujer de la derecha en América Latina y en el mundo: Una perspectiva comparativa”, en *Revista de Estudios Históricos*, Universidad de Chile, vol. 2, núm. 1.
- TAMPIERI, S. (1998). *Cóndor*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- TURNER, V. (2008). *El performance contemporáneo cultural*. EEUU, Graham
- TURSI, A. (2021). “Siglo XX- el devenir de las dramaturgas argentinas”. En: *La Palabra en Escena*, N° 5. San Luis: Revenir grupo de teatro, pp. 14-17.
- ZAYAS DE LIMA, P (2006). *Diccionario de autores argentinos (1950-2020)*. Buenos Aires: Inteatro.



Memoria sonora juvenil de la dictadura cívico-militar chilena.

Patricia Castañeda Meneses

Escuela Trabajo Social - Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Valparaíso
patricia.castaneda@uv.cl

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2023-04-04
ACEPTADO: 2023-09-13



RESUMEN

El artículo presenta los resultados de una investigación orientada al rescate de la memoria sonora juvenil en el contexto de la dictadura cívico-militar chilena. Los resultados identifican las memorias sonoras asociadas al Canto Nuevo y al rock latino como experiencias generacionales enlazadas con los recuerdos de una vida cotidiana estrechamente custodiada y severamente limitada en su expresión musical. Esta base constituyó una unidad cultural de resistencia con himnos generacionales que trascienden el tiempo pasado y otorgan sentidos al tiempo presente, a través de la reactualización de una identidad juvenil que fue censurada, negada y estigmatizada por las autoridades dictatoriales.

PALABRAS CLAVE

Memoria sonora. Dictadura cívico militar chilena. Canto Nuevo. Rock Latino. Himnos Generacionales.

RESUMO

O artigo apresenta os resultados de uma pesquisa orientada ao resgate da memória sonora juvenil no contexto da ditadura cívico-militar chilena. Os resultados identificam as memórias sonoras associadas ao Canto Novo e ao rock latino como experiências geracionais conectadas com as lembranças de uma vida cotidiana estreitamente custodiada e severamente limitada em sua expressão musical. Esta base constituiu uma unidade cultural de resistência com hinos geracionais que transcendem o tempo passado e outorgam sentidos ao tempo presente, através da reatualização de uma identidade juvenil que foi censurada, negada e estigmatizada pelas autoridades ditatoriais.

PALAVRAS-CHAVE

Memória sonora. Ditadura cívico-militar chilena. Canto Novo. Rock latino. Hinos geracionais.

ABSTRACT

The article presents the results of a research aimed at the rescue of the juvenile sound memory in the context of the Chilean civic-military dictatorship. The results identify the sound memories associated with New Song and Latin rock as generational experiences linked to memories of a daily life closely guarded and severely limited in its musical expression. This base constituted a cultural unit of resistance with generational hymns that transcend past time and give meaning to the present time, through the updating of a youth identity that was censored, denied and stigmatized by dictatorial authorities..

KEYWORDS

Sound memory. Chilean civic military dictatorship. Singing new. Latin Rock. Generational hymns..

1.- MEMORIA SONORA Y DICTADURA CÍVICO MILITAR CHILENA.

El Golpe de Estado sucedido en Chile el 11 de Septiembre de 1973 dio origen a un cruento período dictatorial que se extendió formalmente hasta el 11 de marzo de 1990, fecha en que se inició el proceso de transición a la democracia. En estos oscuros años se realizaron sistemáticas violaciones a los Derechos Humanos de la población a través de ejecuciones sumarias, detenciones ilegales, torturas, desapariciones forzadas, represión, uso indebido de la fuerza, abusos de poder, actos terroristas y exilio (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1996; Comisión Nacional sobre la Prisión Política y Tortura, 2005). A lo anterior se sumaron las decisiones cupulares de grupos de poder civiles, que impulsaron profundos cambios estructurales institucionales orientados a la reconversión económica del país hacia un modelo de libre mercado que redefinió al Estado desde un rol benefactor a un rol subsidiario. Este modelo pulverizó la industria nacional y entregó los medios productivos de propiedad pública a grupos económicos afines a las autoridades de facto por medio de sucesivos procesos de privatización (República de Chile, 1980; Lavín, 1987). Las condiciones críticas del cambio de modelo sumado a períodos recesivos internacionales afectaron duramente a la población debido al incremento de la cesantía derivada de la quiebra de la industria nacional tradicional, la privatización de los servicios sociales y la disminución de los presupuestos sectoriales destinados a las políticas sociales (French-Davis y Stallings, 2001). La situación económica alcanzó niveles críticos impulsando durante la década de 1980 a masivas manifestaciones de protesta social que fueron duramente reprimidas a través de fuerzas de orden público y militares (Bravo, 2017).

Específicamente en el ámbito de las comunicaciones, durante el período dictatorial la División Nacional de Comunicación Social (DINACOS) dependiente de la Secretaría General de Gobierno fue la encargada de aplicar censura sobre los contenidos de noticias, informaciones, opiniones, editoriales, publicaciones de libros, ediciones de música y emisiones de imágenes fotográficas y audiovisuales, por medio de la aplicación de la Ley de Seguridad Interior del Estado (República de Chile, 1975a). El organismo tenía la potestad de suspender el funcionamiento de los medios de comunicación y requisar sus medios de publicación (República de Chile, 1975b). La censura y control político de contenidos se inició junto con el Golpe de Estado, ocasión en que cinco radioemisoras fueron bombardeadas. Asimismo fueron allanadas las oficinas del sello discográfico DICAP (Discoteca del Cantar Popular perteneciente al Partido Comunista), IRT (industria de Radio y Televisión del Estado) junto con las dependencias de Chilefilms y Editorial Quimantú, ambas asociadas a CORFO. Durante los primeros años del régimen siete diarios cerraron sus ediciones, las revistas de tendencia de izquierda desaparecieron y los canales de televisión debieron ajustar sus pautas de transmisión a los lineamientos impuestos por las nuevas autoridades. Esta tendencia se mantendría invariable a lo largo de diecisiete años, siendo desafiada cada cierto tiempo por nuevas publicaciones y radioemisoras de oposición, las que fueron respaldadas por la Iglesia Católica o por organizaciones no gubernamentales, sufriendo igualmente persecución por censura y amenazas de clausura de sus funciones informativas (Cavallo et al, 1988; Donoso, 2013).

En este marco represivo la población nacional ajustó su vida cotidiana a las adversas condiciones del país, en donde los derechos individuales y sociales de la ciudadanía se encontraban conculcados y la libre expresión se custodiaba férreamente dentro de los estrechos límites de orden y seguridad internos definidos por el régimen. Así entonces la juventud de la época contó con una escasa y controlada disponibilidad de expresiones musicales y de eventos artísticos o culturales, fenómeno que fue definido como *apagón cultural* (Cavallo et al, 1988; Donoso 2013). Se sumaba a su oscuridad la expulsión de cuadros académicos y estudiantiles en las universidades, la censura o destrucción de fondos bibliográficos, el exilio y autoexilio de artistas de diversas disciplinas y la disminución del gasto público en educación y en investigación científico tecnológica (Valdivia, 1977).

La censura apuntaba directamente a la difusión de la música latinoamericana asociada ideológicamente con el derrocado gobierno de Salvador Allende y que había demostrado un fuerte compromiso con las transformaciones estructurales im-

pulsadas en el continente durante la década de 1960, tales como reforma agraria, sindicalización campesina, reforma educacional y participación comunitaria. Así entonces, la censura se extendió a movimientos como la Nueva Canción Chilena y a sus exponentes más reconocidos como Víctor Jara – asesinado en el Estadio Chile por fuerzas militares el 16 de Septiembre de 1973 -, Patricio Manns, Isabel Parra, Ángel Parra, Rolando Alarcón y Osvaldo “Gitano” Rodríguez. Asimismo, se vetó a los representantes de la música andina como Quilapayún, Inti Illimani, a los que se sumó Illapu en 1981. La censura también afectó a la Nueva Trova Cubana, identificando a Silvio Rodríguez y a Pablo Milanés como sus principales figuras. Se incluía a la fusión del canto latinoamericano con las influencias del rock anglosajón, que incluyeron a Congreso, Los Blops y Los Jaivas (García, 2013). Lo anterior debido a que el rock era considerado una expresión de cultura extranjerizante que había sido integrado a los movimientos estudiantiles de reformas de la década de 1960, aportando cuestionamiento y rebeldía frente a las normas sociales vigentes, especialmente desde la propuesta pacifista del movimiento hippie que redefinió los límites para el ejercicio de la sexualidad, el consumo de sustancias y la disidencia política (Garibaldo y Bahena, 2015).

El enfrentamiento de la creación musical con la censura política generó en los años siguientes dos circuitos independientes (Fuenzalida, 1985). Por una parte el sistema de difusión realizado a través de la radio y la televisión consolidó un circuito masivo sobre la base de artistas nacionales e internacionales, cuyas obras no representaban una amenaza real o potencial a la estabilidad del régimen y en donde su difusión estaba orientada a una audiencia genérica. Por otra parte, emergió un segundo circuito de características privadas con rasgos de clandestinidad denominado Canto Nuevo, heredero de la influencia matricial de Violeta Parra y de la Nueva Canción Chilena. Se sostuvo a partir de la ejecución directa de obras de artistas solistas o agrupaciones musicales nacionales que utilizaron la metáfora y la poesía para referirse al Chile dictatorial, buscando evitar la censura, la persecución política y la represión. Destacaron como exponentes Santiago del Nuevo Extremo, Schwenke y Nilo, Grupo Ortiga, Aquelarre, Eduardo Peralta y Payo Grondona (Fernández, 2023; Osorio, 2011). Sus obras fueron caracterizadas en los siguientes términos por la revista musical *La Bicicleta* (1983):

“Cantautores que hoy día participan en una búsqueda común de formas melódicas y poéticas que identifiquen al hombre actual, así como a la época en que éste se desenvuelve. Hacer canciones hoy día significa ser testigo de su tiempo, de su historia. Y entregar este testimonio enriquecido con la creación es una responsabilidad de la cual ningún artista de hoy se resta” (Navarro, 1983, p. 19).

Su estética se desarrolló ligada a la ropa artesanal actualizando la imagen hippie de los años 60, por lo que eran identificados como *lanas* o *artesas*. Sus principales escenarios fueron los eventos universitarios o poblacionales tales como peñas, café-concert, festivales, cantatas o actos de homenaje. Dado que no eran parte de las programaciones radiales sus sistemas de difusión se apoyaron principalmente en autoediciones y copias piratas de sus obras, siendo el Sello Alerce la discográfica a cargo de sus restrictivos lanzamientos (Alerce, 1990).

A partir de los inicios de la década de 1980 el rock nacional emergió con una creciente valoración e impacto en las audiencias, siendo resignificado como medio de expresión de la demanda política juvenil en forma transversal (Garibaldo y Bahena, 2015). Conocido como rock latino o rock en español, poseía influencias del punk, pop, heavy metal y new wave; y los nombres de bandas como Los Prisioneros, Los Pinochet Boys, Emociones Clandestinas, Aparato Raro, UPA, Valija Diplomática o Aterrizaje Forzoso evocaban conceptos e imágenes de una realidad juvenil definida a partir de la represión y la censura (Jofre, 2021; Sierra, 2022). Sus principales características fueron reseñadas por la revista musical *La Bicicleta* (1986) en los siguientes términos:

“Medio huérfanos y sin historia, estos jóvenes pertenecen a una generación en tránsito, crecida y formada en dictadura y disparada hacia la nada, hacia la recuperación de esa libertad que no conocen ni entienden, hacia la vuelta a la democracia y la política de escaños que no pescan porque no están en sus recuerdos” (Galaz, 1986; pp.2-3)

A diferencia del circuito del Canto Nuevo sus letras eran directas y de abierta protesta, alegando contra el sistema social que sostenía la desigualdad y la represión dictatorial, trayendo como consecuencia el permanente hostigamiento a sus integrantes y a su público. Recibieron la atención de los sellos desde una lógica de mercado discográfico y sus obras tuvieron la oportunidad de ser difundidas en los circuitos radiales, combinadas con otros exponentes de rock nacional y latinoamericano de contenidos banales (García, 2013).

Esta realidad musical chilena en dictadura conformada a partir de las vertientes de Canto Nuevo y rock latino, fue elaborada a pesar de la censura y la represión que le afectó.

La mayoría de los exponentes del llamado canto nuevo y de los cantautores ya consagrados tiene actualmente alrededor de 30 años, vivieron y sufrieron el golpe del 73 y tienen influencias muy diversas que van desde Violeta Parra, Silvio Rodríguez, por una parte; y Los Beatles, los Rolling Stones y Yes, por otra. El nuevo pop promedia los veintitantos, no recuerda otra cosa que la dictadura y sus influencias están mucho más centradas en el rock y el pop anglosajón que en ningún otro género. Generalizar siempre lleva a error, pero resulta evidente que en este momento coexisten dos generaciones que de un modo u otro, conforman el actual panorama de nuestra música popular (Godoy, 1986, p. 11).

La evocación de ambas vertientes como manifestaciones musicales de resistencia social puede realizarse a partir de la memoria colectiva, concepto que reconoce el relato biográfico y a la tradición oral como bases de la memoria y que aporta en la estabilización de los contenidos históricos que se construyen a través del recuerdo y el olvido (Moniot, 1985). La memoria colectiva permite dotar de sentido y de referencia a los recuerdos, contextualizándolos dentro de un orden de realidades y de conocimientos que trascienden a la persona individual, elaborando las vivencias como contenidos que aportan los significados de los procesos de identidad grupal o generacional en el marco de la acción pública social, cultural y política (Aróstegui 2004; Mendoza, 2005).

Sobre esta base es posible avanzar en el rescate de la memoria sonora juvenil de la dictadura chilena, dado que constituyó un grupo de interés que valorizó los esfuerzos musicales realizados para evadir la censura y privilegiar su expresión generacional. La memoria sonora puede ser comprendida como un proceso de interpretación de los patrones de reconocimiento de eventos sonoros, que adquieren diversos significados en función de las experiencias socioculturales de cada individuo y que derivan del recuerdo emocional asociado a dichos patrones (Cornejo et al, 2022). En ese mismo sentido, Rojas *et al* (2012) plantean que la evocación de sonidos está asociada a las emociones, siendo cada sonido identificado por su representación de un acontecimiento o actividad que dejó huellas en las personas en forma física y en el contexto específico en el que tuvo valor para su vivencia.

La evocación que se hace de la memoria sonora no corresponde a un mensaje específico que se ha escuchado una sola vez; sino al acumulado de sentido que le otorgan como unidad cultural a un conjunto de estímulos perceptivos. La relación entre memoria y sonido despliega la dimensión del recuerdo, ya que el sonido tiene la capacidad de reconstituir el tiempo pasado

“(…) en tanto el sujeto que escucha, entra y sale de un presente al que puede volver a ingresar sin perder el sentido, aun cuando lo escuchado sea ya un pasado, porque logra hilvanar un recorrido no necesariamente lineal, pero que si es continuo, puesto que el individuo que escucha se vuelve consciente – reflexiona y recuerda – que ha estado escuchando (en el pasado)” (Estrada, 2017, pp. 20-21)

Para Lituwicz (2012), los sonidos que son percibidos a lo largo de la vida adquieren significados que exceden el sonido por sí mismo y la fuente de producción del sonido, generando en cada individuo asociaciones diversas que dependerán de sus vivencias. Como contrapunto Jordan (2010), plantea que la memoria sonora reconoce en la música la relevancia para la difusión de discursos de resistencia que permiten la expresión de identidades censuradas, negadas o estigmatizadas. En este sentido, Farías (2021) valoriza el aporte que realizan los documentales musicales a las memorias de la dictadura militar por medio de la visibilización de historias específicas de violencia estatal que permiten discutir el impacto del Golpe Militar y de la dictadura en la música chilena.

Con todo, los estudios sobre la memoria sonora son escasos (Lituwicz, 2012) siendo considerados un campo de interés para las ciencias sociales, la comunicación social y las disciplinas artísticas. En este marco el presente artículo expone los resultados de una investigación cualitativa, cuyo objetivo está orientado al rescate de la memoria sonora juvenil en el contexto de la dictadura cívico militar chilena, con el fin de valorizar y visibilizar las experiencias musicales generacionales realizadas en medio de la represión y la violencia política que afectó al país por casi dos décadas.

2.- METODOLOGÍA PARA EL RESCATE DE LA MEMORIA SONORA.

Se realizó una investigación cualitativa con enfoque biográfico en 25 personas adultas y 15 personas mayores domiciliadas en el territorio de Valparaíso Metropolitano, las que suman un total de 40 personas participantes en total. La muestra cualitativa posee representatividad estructural intencionada definiendo como sujetos de interés a las personas que tenían entre 15 a 29 años en el período dictatorial, esto es entre el 11 de Septiembre de 1973 y el 11 de Marzo de 1990. La representatividad socio estructural cualitativa representa las relaciones que configuran socialmente el objeto de estudio, en donde cada unidad seleccionada expresa la posición diferencial que ocupa en la estructura social y reproduce en su composición y dinámica las situaciones sociales del objeto. Lo anterior, debido a que la muestra cualitativa interesa la profundidad del conocimiento del objeto de estudio y no la extensión basada en la cantidad de personas consultadas. Es decir, importa ¿quiénes? y no ¿cuántos? (Mejía, 2000) Los criterios de inclusión correspondieron a personas adultas y personas mayores que en el período definido de interés para el estudio permanecieron preferentemente en el país, desarrollando sus actividades cotidianas en entornos poblacionales, laborales o educacionales en la enseñanza secundaria o superior; y desearan participar del estudio en forma libre y voluntaria.

La técnica de levantamiento de información utilizada correspondió a entrevista cualitativa con enfoque biográfico, comprendida como una narrativa centrada en eventos vitales con fines de análisis científico (Valles, 2002). Las entrevistas fueron realizadas en el domicilio de cada persona participante. Se aplicó consentimiento informado personal para resguardar voluntariedad y ofrecer garantías de anonimato en el tratamiento de los datos. El guion temático estuvo organizado en torno a preguntas abiertas asociadas a las siguientes categorías definidas para el estudio: a) Principales características de los contextos social, económico y político en los que se inscribe la experiencia infantil y juvenil vivenciada durante la etapa dictatorial; b) Experiencia personal de la etapa juvenil en dictadura; c) Principales recuerdos de las expresiones musicales vigentes en la etapa dictatorial; y, d) Valoraciones respecto a su experiencia personal como joven en etapa dictatorial. Las entrevistas tuvieron un promedio de 90 minutos de duración y fueron grabadas en audio y transcritas in extenso para fines de análisis cualitativo.

Los relatos fueron segmentados en unidades significativas y organizados en sistemas de categorías y subcategorías, los que aportaron fragmentos representativos con fines de ilustración del análisis. Para pesquisar y evitar la manifestación de potenciales sesgos de memoria selectiva y atribuciones significativas a eventos cotidianos, se definieron los criterios de rigor correspondientes a recogida de abundante información y triangulación de fuentes, los que garantizan validez y confiabilidad del estudio (Avello *et al*, 2019). Específicamente en la triangulación de fuentes, se realizó análisis de convergencia por medio de matrices que permiten cotejar la información recopilada desde los relatos biográficos y las canciones significativas referidas directamente por las personas participantes de la investigación o inferidas desde sus testimonios. La inclusión de canciones tiene como propósito ilustrar los análisis y validar los resultados del estudio y no pretende ser una revisión exhaustiva de la amplia variedad

de expresiones musicales realizadas en el período comprendido por la dictadura cívico-militar chilena.

3.- RESULTADOS. MEMORIA SONORA JUVENIL EN DICTADURA.

3.1.- MEMORIA SONORA JUVENIL ASOCIADA AL CANTO NUEVO.

La dictadura cívico militar instala en Chile la represión política como garantía de estabilidad institucional, situación que es evocada por las personas entrevistadas en forma permanente.

“Cuando salió Pinochet yo tenía unos 12, 13 años. En la población donde yo vivía todos se oponían al dictador. De todas maneras, no podíamos hablar nada, nos llevaban al tiro presos. ¿Cómo nos podíamos oponer? ¿Cómo podíamos hablar? No podíamos decir nada, menos siendo adolescentes” (Mujer, 64 años).

Como consecuencia todas las expresiones musicales previas al Golpe de Estado que se relacionaban con el gobierno de Allende son prohibidas, lo que instala la noción de riesgo vital inminente y ocasiona la destrucción inmediata de los discos de dichos artistas como medida preventiva para la protección personal y familiar ante eventuales allanamientos.

“No podías escuchar a Los Jaivas. Ni aunque te gustaran. ¿Cómo íbamos a escuchar a Los Jaivas? Si estábamos reprimidos, Ni Illapu, Ni Silvio Rodríguez. Porque había represión. Y si escuchabas música nacional eras comunista. Y si eras comunista te metían presa y no volvías. Y eso daba mucho miedo. La gente comenzó a romper los discos y enterraban los restos en el patio o los hacían desaparecer en la basura o los quemaban. Así, si allanaban las casas, no iban a encontrar nada” (Mujer, 62 años).

No obstante, algunas de estas piezas fueron resguardadas y eran escuchadas ocasionalmente en forma encubierta con importantes cautelas en su emisión doméstica.

“Se escuchaba Illapu, Inti Illimani, Quilapayún. Y se escuchaban bien bajito, porque te podían llevar preso” (Hombre, 62 años).

Los primeros años dictatoriales silencian completamente a la Nueva Canción Chilena. Sin embargo, a poco andar comienzan a emerger nuevas propuestas musicales que expresan los sentimientos de miedo, rabia, tristeza e impotencia ante los eventos sucedidos en el país a partir del Golpe de Estado y que son identificados como Canto Nuevo. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al Canto Nuevo con la letra de canciones de dicho movimiento.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°1 FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTOS MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p><i>“Recuerdo que la música era muy triste, todo era muy gris. Me acuerdo especialmente de los Schwenke y Nilo y Santiago del Nuevo Extremo. Las canciones eran mucha poesía, mucha metáfora, para poder decir las cosas, pero sin decirlas. Porque no se podían decir”.</i></p> <p>(Mujer, 64 años)</p>	<p><i>“Preguntando dolorido entre el nicho y la cesárea, me sostengo con la risa que me traje del abismo. Si me ayudas yo podría hacer un sol con esta luna. Luna negra que circula en torno de mi cabeza, que no sabe lo que piensa por las verdades sufridas, en las pobres alamedas de un país sin avenidas”.</i></p> <p>“Entre el nicho y la cesárea” Nelson Schwenke y Marcelo Nilo</p> <p>Álbum <i>Schwenke y Nilo Vol. 1</i> Sello Alerce, 1987</p> <p><i>“Simplemente que estas cosas son de todo el que las sienta y es mi voz la que las dice mas es de todos la conciencia. Simplemente las verdades se van haciendo una sola. Y es valiente quien las dice, más valiente en estas horas”</i></p> <p>“Simplemente” Luis Le Bert</p> <p>Santiago del Nuevo Extremo Álbum <i>A mi ciudad</i>. Sello Alerce, 1981</p>

Fuente: Elaboración propia.

Estas canciones encontraron en las peñas folclóricas organizadas en poblaciones, parroquias, sindicatos y universidades las instancias para ser interpretadas y divulgadas en audiencias juveniles. Estas actividades se realizaban en condiciones riesgosas, debido a la amenaza permanente de allanamiento o detención. No obstante, fueron progresivamente instalándose como instancias de encuentro para la reflexión social y política. A continuación se presenta la matriz de convergencia que permite cotejar el fragmento ilustrativo juvenil asociado al Canto Nuevo con la letra de canciones de dicho movimiento.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°2
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTOS MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Nosotros anunciábamos la peña por todos lados. Y venía gente de distintas poblaciones. De Valparaíso, Forestal, Chorrillos, Achupallas, de todas partes venían. Buscábamos por ejemplo la fecha de nacimiento de Violeta Parra. O la muerte de Pablo Neruda o Víctor Jara. Venían cantores populares, artistas, poetas, cantautores. Había vino navegado y se ponían velitas en las mesas. Todo oscuro para que no se viera de afuera”.</p> <p>(Hombre, 64 años)</p>	<p>“En mi ciudad murió un día el sol de primavera, a mi ventana me fueron a avisar. Anda toma tu guitarra, tu voz será de todos los que un día tuvieron algo que contar”.</p> <p>“A mi ciudad” Luis Le Bert</p> <p>Santiago del Nuevo Extremo Álbum <i>A mi ciudad</i>. Sello Alerce, 1981</p> <p>“Mi canto se hizo estrella, se hizo arena y roca en el mar, para que el hombre de mi pueblo de nuevo vuelva a cantar”.</p> <p>“Mi Canto” Nelson Schwenke y Marcelo Nilo Álbum <i>Schwenke y Nilo Vol. 1</i> Sello Alerce, 1987</p>

Fuente: Elaboración propia.

La difusión de estas canciones en las radioemisoras era prácticamente inexistente, siendo ocasionalmente emitidas en programas que se atrevían a transmitir discretamente algunas de estas piezas.

“Yo me acuerdo que había programas como “Dimensión Latinoamericana” en Radio Recreo con Thelmo Aguilar o “Hecho en Chile” en Radio Galaxia con (Sergio) “Pirincho” Cárcamo. Duraban justo una hora y teníamos que esperar todo el día para escucharlos. Ahí tocaban algo de música alternativa. Pero no podía ser muy puntuda, si no podían cerrar la radio” (Mujer, 59 años).

La memoria sonora asociada al Canto Nuevo evoca las adversas condiciones que enfrentaba la juventud en su vida cotidiana en las poblaciones, centros de estudios o de trabajo. El solo hecho de ser jóvenes imponía sospecha y represión, dado el potencial de transformación y resistencia social que representaban, impronta distintiva heredada desde las generaciones noveles de las décadas de los años sesenta e inicios de los setenta. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al Canto Nuevo con la letra de una canción que refleja los eventos relatados por la persona entrevistada.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°3
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTOS MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“En las esquinas estábamos los jóvenes, siempre los mismos, sin trabajo. Pero eso sí, podíamos estar un rato no más, antes que llegaran los carabineros y nos metieran dentro del furgón. Cuando avanzaba la hora andábamos todos perseguidos, si veíamos a un furgón de carabineros, o sencillamente se bajaba una camioneta y te ponían contra la pared, te revisaban y te echaban dentro de la camioneta. Si no eran carabineros, eran personas de civil”.</p> <p>(Hombre, 61 años)</p>	<p>“Y si el hombre es flecha, ¿Por qué lo vigilan? ¿Por qué le mutilan su carrera loca? ¿Por qué le tapan la boca? ¿Por qué le apagan la fe? Las almas hechas de roca. ¿Por qué? Díganme ¿Por qué?”</p> <p>“El hombre es una flecha” Eduardo Peralta Álbum <i>Eduardo Peralta</i> Sello Alerce, 1983</p>

Fuente: Elaboración propia.

El Canto Nuevo se mantuvo presente a lo largo de los años dictatoriales en circuitos artísticos protegidos. Su música fue difundida por medios alternativos y valorada por la juventud, aunque en ocasiones enfrentaron la paradoja de que a pesar que sus canciones eran conocidas, no lo eran los nombres o los rostros de quienes las ejecutaban. Fueron cantautores que dejaron sus huellas de memoria sonora en el contexto del Chile represivo que debieron enfrentar (Rojas et al, 2012).

3.2.- MEMORIA SONORA JUVENIL ASOCIADA AL ROCK LATINO.

A partir de 1980, la situación de violencia política que afectaba al país sumada a las profundas crisis que afectaban a la economía nacional se tradujo en el incremento de la protesta social en los espacios públicos. Con ello, la expresión de rabia juvenil tuvo una oportunidad de asumir su protagonismo generacional en medio de las asonadas y disturbios que se desarrollaban en las poblaciones.

“Ya estábamos aburridos de estar dominados por Pinochet y la gente empezó a protestar. Nosotros salíamos todos los chiquillos a las calles y empezábamos a golpear las tapas de las ollas. Los cabros empezaban a tirar piedras al alumbrado público y se hacían cortes de luz y quedaba todo a oscuras. Y llegaban los pacos o los milicos disparando. Y todos arrancábamos a las casas. Y cuando veíamos que no había más disparos, salíamos de nuevo a la calle. Así nos manifestábamos” (Mujer, 58 años).

En ese marco, las inquietudes juveniles encontraron una nueva vía de expresión musical a través del rock nacional. Su aparición en la escena musical definió profundas diferencias con el Canto Nuevo, declarando abiertamente una posición de ruptura respecto de los referentes creativos desarrollados en la década anterior. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al rock latino con la letra de canciones de dicho movimiento.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°4 FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTOS MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p><i>“Un acontecimiento que marcó mucho a mi generación fue la aparición de Los Prisioneros, como enemigos número uno del gobierno. Sus canciones iban de frente y marcaron notablemente lo que sucedía con la juventud. Fueron un vivo reflejo del pensar de esta generación. Hablaron del descontento y la rabia que se venía acumulando. Hasta ese momento las canciones que escuchábamos eran las del Canto Nuevo. Esas tenían más poesía. No decían las cosas tan explícitas ni tan directas”.</i></p> <p><i>(Hombre, 68 años)</i></p>	<p><i>“Oye, tú me dices que protestas, Pero, tu postura no molesta. Dime, si tu fin es algo atacar o ganar aplausos (...). Me aburrió tu postura intelectual Eres una mala copia de un gringo hippie Tu guitarra oye imbécil barbón! Se vendió al aplauso de los cursis conscientes Contradices toda tu protesta famosa Con tus armonías rebuscadas y hermosas Eres un artista, y no un guerrillero. Pretendes pelear Y solo eres un mierda buena onda”</i></p> <p><i>“Nunca quedas mal con nadie”</i> Los Prisioneros. Álbum <i>La voz de los 80</i>. Sello Fusión/EMI Music, 1984</p>

Fuente: Elaboración propia.

De manera convergente, la prohibición de las autoridades militares argentinas de difundir rock anglosajón debido al conflicto con Inglaterra por las islas Malvinas en 1982, catapultó el rock latino en las listas de éxitos en el Cono Sur, con Soda Stereo, GIT, Virus, Miguel Mateos, Charly García, Los Abuelos de la Nada y Sumo como sus principales expo-

nentes. Con ello, las bandas chilenas amplificaron sus audiencias y escalaron en su difusión hasta ser consideradas en las programaciones radiales. En medio del ritmo y las armonías, las bandas nacionales instalaban códigos en sus letras que permitían evadir la censura en sus contenidos y difundir sus creaciones en los circuitos de radio y televisión oficiales. Sin embargo, las pistas eran rápidamente decodificadas por sus pares juveniles e interpretadas en espacios protegidos, permitiendo a las canciones reconstituirse desde sus líricas originales. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al rock latino con la letra de canciones que refleja el relato de la persona entrevistada.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°5 FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTOS MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p><i>“La música de Aparato Raro era bien de sintetizadores y de muchos efectos especiales. Pero nos gustaba mucho la canción “Calibraciones” (la, la, la) (canta) porque era una canción puntuda. Claro que tenía algo de decepción también, por luchar y luchar tanto y seguir donde mismo. Obvio que el grupo no pudo grabar la canción con la letra original, para que la pudieran pasar en las radios, pero todos sabíamos la letra alternativa. Así que cuando estábamos en las fiestas, le cambiábamos la letra y la cantábamos bien fuerte, gritando”.</i></p> <p><i>(mujer, 55 años)</i></p>	<p><i>“¿Estás cansado, cansado de luchar, por la justicia, el hambre y la libertad?, ¿Sientes de pronto que no hay nada en que creer? ¿Y te cansaste de gritar y nunca ver? (y va a caer).</i></p> <p><i>(...)Se acabó el tiempo del paraíso soñado. No hay más que ver a esos locos almidonados (uniformados). O te preparas a morir en las trincheras, o esperas en tu cuarto la tercera guerra.</i></p> <p><i>(...) No trates ya de disfrazar tu temor, Haciendo yoga e invocando al Señor, Si eres sofista (marxista) irás derecho al infierno, Si eres ciclista (fascista) eres peor que un cerdo”</i></p> <p><i>“Calibraciones”</i> Aparato Raro Álbum <i>Aparato Raro</i> Sello Fusión/EMI Music, 1985</p>

Fuente: Elaboración propia.

Esta situación era igualmente advertida en canciones cuyas letras presentan amplios rangos de interpretación para evadir la censura, pero simultáneamente dan pistas específicas que sugieren eventos vinculados a la represión dictatorial ejercida a lo largo del país. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al rock latino con la letra de la canción aludida.

**MATRIZ DE CONVERGENCIA N°6
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA**

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Había canciones que decían las cosas que estaban pasando, pero en código. Por ejemplo, la canción de UPA “Ella está llorando”. Cuando la escuchas por primera vez, parece que es una canción de una niña sufriendo por amor. Pero se decía que era una canción de una niña en medio de una protesta con gases lacrimógenos. Y también hablaba de una casa de torturas de la CNI”.</p> <p>(Hombre, 54 años)</p>	<p>“Ella está llorando, desgarrada en una esquina. En el centro, nadie mira su cara. (...) Hay una casa con las ventanas rotas. Un jardín desolado. Hay una sombra en el camino. Un grito se desgarró, nadie escucha. Ella está llorando, desgarrada en una esquina, porque ya no cree en nadie, porque ya no tiene nada. Ella está llorando, ella está llorando. Llorando “</p> <p>“Ella llora” UPA Álbum <i>Que nos devuelvan la emoción</i> EMI Odeon, 1988</p>

Fuente: Elaboración propia.

La asistencia a conciertos representaba rangos de riesgo acotados en la medida que podían iniciarse en forma tranquila, pero no se contaba con certezas respecto de su término, más aun cuando la audiencia participaba en forma activa coreando las consignas prohibidas. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al rock latino con la letra de una canción de dicho movimiento.

**MATRIZ DE CONVERGENCIA N°7
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA**

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Yo iba a los recitales en ese tiempo. Íbamos a cantar contra la dictadura. Cuando entrábamos no había nadie afuera. Pero apenas salíamos, nos estaba esperando el guanaco afuera. Ahí nos daban con todo, así que había que salir corriendo a todo dar”.</p> <p>(Mujer, 62 años)</p>	<p>“¿Por qué no se van? ¿No se van del país?” (Audiencia: Pinochet-CNI)“</p> <p>“¿Por qué no se van” Los Prisioneros Álbum <i>Pateando Piedras</i>. EMI Music, 1986</p>

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, se realiza una mención especial al conjunto Sol y Lluvia, que practicaba la fusión entre el rock, folk y la música andina. La agrupación aportó melodías y consignas a la juventud opositora de la época, las que acompañaron sus actos de protesta, marcando con su música el icónico momento del triunfo del NO en el plebiscito de 1988. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja la letra de una canción con las referencias señaladas en el fragmento ilustrativo seleccionado.

**MATRIZ DE CONVERGENCIA N°8
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA**

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Siempre me acuerdo de la portada del Fortín Mapocho con el triunfo del NO. Decía: Adiós Carnaval. Adiós General, como la canción de Sol y Lluvia. Que increíble que en ese momento lo logramos, aunque se veía muy difícil y siempre estaba el temor de que iba a haber fraude en los resultados”.</p> <p>(Hombre, 63 años)</p>	<p>“No puedo creer la cosa que veo. Por las calles de Santiago veo. ¡Adiós Carnaval! ¡Adiós General!”</p> <p>“Adiós General” Jaime Roos. Adaptación Amaro Labra Álbum <i>Canto + Vida</i>. Autoedición. Sol y Lluvia, 1986.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Así entonces el rock latino aportó canciones que se transformaron en la nueva banda sonora de la juventud en dictadura. Su difusión pública la enlazó con el fenómeno latinoamericano del rock en español, proyectando a las generaciones de los años ochenta más allá de los rígidos límites físicos y simbólicos impuestos unilateralmente por las autoridades de la época. Con ello, se rescató la identidad juvenil como protagonista de procesos de transformación social, rol que había sido estigmatizado y forzosamente abandonado en la década anterior (Jordan, 2010).

3.3.- MEMORIA SONORA JUVENIL E HIMNOS GENERACIONALES.

El amplio repertorio musical generado a lo largo de casi dos décadas quedó profundamente enlazado con los eventos sucedidos en el período, reflejando las particulares condiciones que debió enfrentar la juventud en el Chile de la dictadura. En ese marco, la información recopilada en la presente investigación ha permitido identificar cuatro hitos constitutivos de la memoria sonora y que han perdurado en el tiempo, transformándose en himnos juveniles generacionales.

El primer himno generacional está asociado a la banda de rock Los Prisioneros y su tema “La voz de los ochenta”, que es considerado un referente identitario epocal que ha sido capaz de trascender el paso del tiempo. Rememorar su letra y música devuelve a su audiencia al momento germinal en que su biografía se cruzó con la canción y redefinió su presente y su potencial de futuro, más allá de los estrechos límites especificados por el régimen. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja el fragmento ilustrativo juvenil asociado al rock latino con la letra del himno generacional referido en el fragmento ilustrativo seleccionado.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°9
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Los Prisioneros eran nuestros Beatles. Y Jorge González era nuestro John Lennon. Cuando escuchamos sus canciones por primera vez, nos volaron la cabeza. Nos hicieron recordar que éramos jóvenes y que estábamos vivos.” (Mujer, 57 años)</p>	<p>“Deja la inercia de los setenta. Abre los ojos, ponte de pie. Escucha el latido, sintoniza el sonido, agudiza tus sentidos, date cuenta que estás vivo. Ya viene la fuerza, la voz de los 80”</p> <p>“La voz de los 80” Los Prisioneros. Álbum <i>La voz de los 80</i>. Sello Fusión/EMI Music, 1984.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Un segundo himno corresponde a la canción “El baile de los que sobran” de la misma agrupación nacional Los Prisioneros. La obra alude al desencanto generacional con la educación, la que debido a su progresiva privatización traiciona su promesa de movilidad social dando paso a la falta de oportunidades y a la pérdida de nuevos talentos. La canción se ha mantenido vigente hasta la actualidad, debido al descarnado diagnóstico que aporta respecto a la calidad que ofrece la educación chilena. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja la letra del himno generacional con el fragmento ilustrativo seleccionado.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°10
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Lo que más recuerdo eran Los Prisioneros. Eran los mejores. Eran ídolos. Representaban lo que en ese momento se estaba viviendo. Todas las demandas sociales. La falta de trabajo, el problema de la educación. Mucho joven desocupado, cesante, sin tener que hacer o donde trabajar”. (Mujer, 54 años)</p>	<p>“Oías los consejos, los ojos en el profesor, había tanto sol sobre las cabezas. Y no fue tan verdad, porque esos juegos al final, terminaron para otros con laureles y futuro y dejaron a mis amigos pateando piedras. Únanse al baile de los que sobran Nadie nos va a echar de más, Nadie nos quiso ayudar de verdad”</p> <p>El baile de los que sobran Los Prisioneros Álbum <i>Pateando Piedras</i>. EMI Music, 1986.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Igualmente se declara como hito generacional la visita del Papa Juan Pablo II a Chile en 1987, dando origen a dos vertientes de himnos. Por una parte, la participación juvenil que se suma a la preparación y desarrollo de la visita papal a través de la canción “Mensajero de la Vida” promovida por la Iglesia Católica chilena; y por otra, se evoca la iniciativa a modo de homenaje de la Radio Cooperativa denominada “Voces sin Fronteras”, que convoca a diversos cantantes chilenos y argentinos entre los que se cuenta a Piero, León Gieco, Gervasio, Fernando Ubierno, Oscar Andrade, Eduardo Gatti y Cecilia Echeñique, quienes interpre-

tan un repertorio de canciones alusivas. Esta obra es recordada por el valioso aporte que representó, contribuyendo a mantener la esperanza en las golpeadas generaciones juveniles. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja la letra de los himnos generacionales con el relato juvenil seleccionado.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°11
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Lo mejor para mí fue la visita del Papa, porque la gente pudo hablar y nos sentimos protegidos. Porque éramos muchos jóvenes los que íbamos. Porque no sabíamos que hacer, quién nos podía escuchar. Nos apoyábamos en la religión, en los curas buena onda de las poblaciones. Porque no teníamos a nadie. No podíamos hablar, no podíamos decir nada o te metían preso altiro. Y cómo el Papa vino a escuchar a los jóvenes, todos fuimos a verlo. Me acuerdo que se hizo un casete con cantantes de Chile y Argentina como homenaje de la visita del Papa. Esos cantantes iban a cantar en el Estadio Nacional en el acto con los jóvenes, pero los milicos no dejaron entrar a los argentinos. No dejaron entrar a Piero”. (Hombre, 59 años)</p>	<p>“Mensajero de la vida, peregrino de la paz, danos el pan de la palabra, el pan de la esperanza, el pan de la verdad. Mensajero de la Vida, peregrino de la paz Vamos juntando nuestras manos, cantando como hermanos un canto de unidad”</p> <p>Mensajero de la vida Himno Oficial Visita Juan Pablo II a Chile</p> <p>Letra y música Eugenio Rengifo Intérprete Los Huasos de Algarrobal</p> <p>Himno basado en la oración de preparación de la venida del Santo Padre a Chile. Conferencia Episcopal de Chile</p> <p>“Igual que el sol, que ilumina sin pedir explicación. Igual que Dios, Dios sos vos y es esa flor que se durmió Ojalá. Ojalá. Ojalá. Ojalá. Y de la mentira, necesito siempre ir a la verdad, de la locura a la paz De mi carne a la libertad”</p> <p>“Con amor...Ojalá” Piero y varios artistas Álbum <i>Voces sin Fronteras</i> Radio Cooperativa, 1987.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, el último himno generacional que emerge de las memorias sonoras juveniles corresponde a la canción de la opción por el NO en el plebiscito del 5 de Octubre de 1988. Su música y letra fue rápidamente incorporada en sus actividades de campaña y de celebración del resultado final obtenido en el referendo, inicio del proceso de transición a la democracia por el que avanzaría el país en los años venideros. A continuación se presenta la matriz de convergencia que coteja la letra del himno generacional con la memoria sonora de la persona entrevistada.

MATRIZ DE CONVERGENCIA N°12
FRAGMENTO JUVENIL Y FRAGMENTO MEMORIA SONORA

Fragmento Ilustrativo Juvenil	Fragmentos Memoria Sonora
<p>“Vivíamos cantando la canción del NO en mi casa, en la calle y con los amigos. Lo aprendimos al tiro (...) Cuando ganó el NO, ese fue el día más importante para mí. Salimos a festejar con los vecinos. Hicimos rondas en la población y todos cantábamos: Vamos a decir que No- o – o (canta)”. (Mujer, 59 años)</p>	<p>“Vamos a decir que NO, con la fuerza de mi voz. Vamos a decir que NO, yo lo canto sin temor. Vamos a decir que NO, todos juntos a triunfar. Vamos a decir que NO, por la vida y por la paz. Vamos a decir que NO. Chile, la alegría ya viene”</p> <p>Chile, la alegría ya viene Letra Sergio Bravo Música Jaime de Aguirre</p> <p>Intérpretes Claudio Guzmán y Rosa Escobar</p> <p>Himno de la Campaña del NO Plebiscito 5 de Octubre 1988 Concertación de Partidos por el NO.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Los himnos generacionales referidos se reconocen transversalmente en las generaciones juveniles dictatoriales de las décadas de 1970 y 1980, evocando recuerdos emocionales basados en la remembranza de las canciones que marcaron sus biografías en forma imperecedera (Cornejo et al, 2022).

4.- REFLEXIONES FINALES, MEMORIAS SONORAS COMO CANTOS Y SILENCIOS DE LAS GENERACIONES JUVENILES EN DICTADURA.

A partir de los antecedentes analizados se confirma que el Canto Nuevo y el rock latino aportan las bases desde donde se despliegan los significados de la memoria sonora juvenil en dictadura (Aróstegui, 2004; Mendoza, 2005). Desde esa posición, el Canto Nuevo es rememorado como el medio de expresión de las generaciones juveniles asociadas a la década de 1970. Es reconocido como heredero de la Nueva Canción Chilena y la música andina, que llegó a ocupar la posición del bando vencido. Sus circuitos de expresión se esforzaron por superar la represión, el exilio y la clandestinidad, para salvaguardar la tradición del que se asumieron custodios. Sus metáforas reflejaron un país que sufrió las consecuencias de la derrota política y militar que representó el Golpe de Estado (*en mi ciudad murió un día el sol de primavera*), pero eludiendo la confrontación directa (*me sostengo con la risa que me traje del abismo*). Con ello, asumieron el aprendizaje generacional derivado de la traumática fractura del proyecto de país en el que creían y que fue devastado en medio de sus años adolescentes. El Canto Nuevo es paradójicamente la expresión del silencio de una generación juvenil que fue despojada de la legitimidad de su canto.

Como contraparte, la memoria sonora del rock latino asociado a las generaciones juveniles de la década de 1980 confrontó a la dictadura de manera directa. Al igual que las protestas sociales disputaron el control de la calle a las fuerzas militares, el rock latino disputó los medios de difusión y las listas de éxitos oficiales, desplazando los límites de los espacios reservados exclusivamente a los artistas nacionales e internacionales considerados no amenazantes para el régimen. Su estrategia fueron las letras directas (*únete al baile de los que sobran*) y las letras parciales (*ella está llorando*) que buscaban ser completadas por sus audiencias en vivo o en fiestas juveniles, creando un diálogo generacional que canalizaba la rabia y la proyectaba a las manifestaciones sociales y político-culturales de la década. Su asociación a la tradición del rock anglosajón aportó a la profunda contradicción de formar parte de la principal expresión musical juvenil del mundo libre, definido en esos términos desde la geopolítica polarizada de la postguerra que avalaban las autoridades del régimen. Se volvió atractivo para el negocio musical dado el potencial de ventas de sus discos y las recaudaciones de sus recitales, lo que hizo en ocasiones tambalear a la censura, al ser avalado por los intereses comerciales de un país que se encontraba girando abiertamente hacia las lógicas de la ganancia y el mercado. El rock latino se construyó desde el aprendizaje generacional de una infancia transcurrida en dictadura, reconociéndose en jóvenes que memorizaron una nueva estrofa del himno nacional en el patio de su escuela y conocieron las lógicas de la represión en las calles de sus poblaciones. En consecuencia, sabían circular hábilmente por las rutas oficiales y por las rutas alternativas que les ofrecía una sociedad reprimida en sus derechos fundamentales, orientada por el consumo económico y sostenida desde la pobreza y la exclusión. Cantaron a viva voz porque no tenían nada que perder porque ya lo habían perdido todo, en un país que privatizó todas sus oportunidades de futuro. El rock latino de la dictadura se vinculó con la rebeldía hippie del rock de los años 60, reconociendo la legitimidad de su canto generacional en los sueños truncados de sus padres

que buscaron reparar a través de la protesta social, definida como medio privilegiado para expresar sus propios sueños.

De este modo la memoria sonora juvenil de la dictadura chilena se expresa a través de la añoranza de los cantos y los silencios de las generaciones noveles de las décadas de 1970 y 1980. Las canciones evocadas están enlazadas con los recuerdos de una vida cotidiana estrechamente custodiada y severamente limitada en su expresión musical; y está asociada a emociones ligadas al miedo, la rabia y la desesperanza. Sobre esta base se constituyó una unidad cultural de resistencia con himnos generacionales que trascienden el tiempo pasado y otorgan sentidos al tiempo presente, a través de la reactualización de una identidad juvenil que fue permanentemente censurada, negada y estigmatizada por las autoridades dictatoriales.

REFERENCIAS

- ALERCE (1990) *Gran catálogo. Alerce. La otra música*. Alerce Producciones Fonográficas.
- AROSTEGUI, J. (2004). *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. (1ª Edición) Madrid: Alianza Editorial.
- AVELLO, R., RODRÍGUEZ, M., RODRÍGUEZ, P., SOSA, D., COMPANIONI, B., Y RODRÍGUEZ, R. (2019). ¿Por qué enunciar las limitaciones del estudio? *MediSur*, 17(1), 10-12. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1727-897X201900010010&lng=es&tlng=es.
- BRAVO, V. (2017). *Piedras, barricadas y cacerolas. Las jornadas nacionales de protesta. Chile 1983-1986*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- CAVALLO, A., SEPÚLVEDA, O. Y SALAZAR, M (1988). *La historia oculta del régimen militar*. Ediciones La Época.
- COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN (1996) *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Andros Impresores.
- COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA (2005) *Informe de la Comisión Nacional sobre la Prisión Política y Tortura*. Editorial La Nación.
- CORNEJO, F.; LUTOWICZ, A. Y POLTI, V. (2022). Memorias sonoras, prisión política y dictaduras en el Cono Sur: Reflexiones trasandinas sensibles. *Aletheia*, 12 (24), e134 1-15. En Memoria Académica. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.14767/pr.14767.pdf.
- DONOSO, K. (2013) El “apagón cultural” en Chile: Políticas culturales y censura durante la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Otros tiempos: Investigación en foco - Historia*, 10 (16). <https://doi.org/10.18817/ot.v10i16.285>.
- ESTRADA, A. M. (2017). Residencia: La memoria de Chile está en el mar. Instalación sonora. *Panambí. Revista De Investigaciones Artísticas*, (4), 19–24. <https://doi.org/10.22370/panambi.2017.4.829>.
- FARIAS, M. (2021). “Con la memoria, con el olvido”: documental musical y dictadura en Chile. *Panambí. Revista De Investigaciones Artísticas*, (12). <https://doi.org/10.22370/panambi.2021.12.2754>.
- FERNÁNDEZ, M. (2023) Reflexiones en torno al Canto Nuevo chileno entre 1973 y los 80: dos tipos de crítica musical. Santiago del Nuevo Extremo y Fernando Ubiergo. *Sur y Tiempo. Revista de Historia de América*, 4(7), 147-170. <http://dx.doi.org/10.22370/syt.2023.7.3645>.
- FFRENCH-DAVIS, R. Y STALLINGS, B. (2001). *Reformas, Crecimiento y Políticas Sociales en Chile desde 1973*. LOM
- FUENZALIDA, V. (1985). *La industria fonográfica chilena*. CÉNECA. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-338662.html>.
- GALAZ, C. (1986) Punk. Los hijos de Pinochet. *Revista La Bicicleta* 8 (70) 2-4.
- GARCÍA, M. (2013) *Canción valiente 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Grupo Zeta.
- GARIBALDO, R., & BAHENA, M. (2015). El ruido y la nación: cómo el rock iberoamericano redefinió el sentido de comunidad en América Latina. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 16 (1), 191-214. https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-469X2015000100006.

- GODOY, A. (1986) Pop y canto nuevo frente a frente. *Revista La Bicicleta* 8 (73) 11-15.
- JOFRÉ, R. (2021). *La juventud prisionera en el convulsionado contexto político, social, cultural y económico del Chile de los ochenta*. *Revista Notas Históricas y Geográficas*, 187-202. <https://revistanotashistoricasygeograficas.cl/carga/wp-content/uploads/2021/01/n15-16-11.pdf>.
- JORDÁN, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: La represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 63(212), 77-102. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902009000200006>.
- LAVÍN, J. (1987) *Chile: Revolución silenciosa*. Empresa Editora Zig-Zag.
- LUTOWICZ, A. (2012). Memoria sonora, una herramienta para la construcción del relato de la experiencia concentracionaria en Argentina. *Sociedad y Equidad*, (4), 133-152. <http://www.sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/viewFile/20941/22739>.
- MENDOZA J. (2005). Exordio a la memoria colectiva y el olvido social. *Athenea Digital* 8, pp.1-26. <http://antalva.uab.es/athenea/num8/mendoza.pdf>.
- MEJÍA, J. (2000). El muestreo en la investigación cualitativa. *Investigaciones Sociales* N°4.
- MONIOT, HENRI (1985). La historia de los pueblos sin historia. *Hacer la Historia*. Le Goff, J. y Nora, P. (comp.). (2a Edición). Barcelona: Editorial Laia S.A, pp.117:134.
- NAVARRO, M. (1983) Primer Encuentro Nacional de Cantautores. *Revista La Bicicleta* 35(5) 19.
- OSORIO, J. (2011). El Canto Nuevo y la disidencia de la juventud. Música popular, identidad y política en Chile durante la dictadura militar, 1976-1983. *A Contracorriente: Una Revista De Estudios Latinoamericanos* , 8 (3), 255–286. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/33>.
- REPÚBLICA DE CHILE (1980) *Constitución Política de la República de Chile. Texto promulgado por Decreto Supremo N° 91.150 del Ministerio de Interior de 21 de Octubre de 1980*. Editorial Jurídica de Chile.
- REPÚBLICA DE CHILE (1975A) *Decreto 890 Fija texto refundido de la Ley 12.927, sobre Seguridad del Estado*. Ministerio del Interior. <https://bcn.cl/2m2jo>.
- REPÚBLICA DE CHILE (1975B) *Decreto Ley 1.281 Introduce modificaciones a la Ley 12.597, de 1958, sobre Seguridad de Estado*. Ministerio del Interior. <https://bcn.cl/3bpna>.
- ROJAS, D. SUAREZ, CY BETANCOUR, C. (2012). Evocando la memoria Sonora de Bogotá. *Música, Cultura y Pensamiento*. Vol. 04 (4) 13-28. http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP4/Musica_cultura_y_pensamiento04_D.pdf.
- SIERRA, DANIEL. (2022). Cierta efervescencia rebelde: conciertos y festivales de rock en Santiago durante la dictadura, 1973-1983. *Neuma (Talca)*, 15(2), 70-115. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892022000200070>.
- VALDIVIA, T. (1977). En torno al apagón cultural. *Revista Mensaje* 26(264) 618-621. <https://www.mensaje.cl/archivo-historico/>.
- VALLES M. (2002) *Entrevistas cualitativas*. Centro de Investigaciones Sociológicas. Ediciones CIS. Serie Cuadernos Metodológicos.
- Canciones de Memoria Sonora Juvenil de la dictadura cívico-militar chilena- <https://open.spotify.com/playlist/37LhDVwFU41EHbpdiumzAc>.



Origen y evolución del *quiz show* en televisión. Formatos con mayor repercusión en Estados Unidos y Europa.

Sergio Toledo-Aral

Centro Universitario Eusa. Universidad de Sevilla
sergio.toledo@eusa.es

Estrella Fernández

Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla
estrellaffj@us.es



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2023-07-10
ACEPTADO: 2023-10-30

RESUMEN

Los quiz shows conforman gran parte de las parrillas de programación en todos los países desde los inicios de la televisión. Su influencia en el entretenimiento es patente y continúa siendo un pilar para mantener los índices de audiencias de las principales cadenas.

El concurso de preguntas y respuestas se fundamenta en una fórmula clásica, pero ha ido avanzando a través de sus formatos internacionales más icónicos. En la investigación se realiza una aproximación a los antecedentes y la posible evolución de los concursos que transitan entre lo erudito y lo popular, entre el conocimiento académico y el conocimiento rutinario.

PALABRAS CLAVE

Quiz show, Televisión, Entretenimiento, Historia de la televisión, Concursos.

RESUMO

Os quiz show constituem uma grande parte das programações em tódo-os países dende os inicios da televisao. A súa influencia no entretemento é patente e continua sendo um pilar para manter os índices de audiencias das principais cadeias.

O concurso de preguntas e respostas baseia-se numa fórmula clásica pero que tem evolucionado ao longo dos anos através de formatos internacionais más icónicos. Na investigación fai-se uma aproximação os antecedentes e a evolução dos concursos que avançan entre o erudito e o popular, o académico e o conhecimento rutinario.

PALAVRAS-CHAVE

Quiz show, Televisión, entretemento, história da televisao, concursos.

ABSTRACT

Quiz shows are an important part of Tv schedule all over the world, since the beginning of television. Their influence on entertainment is evident and it continues to be the foundation to sustain the audience ratings of main television networks.

Quiz shows are based on a classic formula, but they have evolved through the most iconic international formats. This research offers an approach to the history and evolution of these game shows, which move from the erudite to the popular, from academic knowledge to routine knowledge

KEYWORDS

Quiz show, Television, Entertainment, History of television, TV contest.

INTRODUCCIÓN

Al hablar de televisión, la referencia a Estados Unidos es importante, pero si se habla de concursos es imprescindible. Esta investigación se enmarca en la continuación de la tesis doctoral del autor principal. Desde principios del siglo XX, los norteamericanos han exportado sus formatos a Europa, marcando la línea maestra de la programación televisiva, a pesar de no tener el mismo sistema de producción y explotación, privado y comercial en USA frente al monopolio público de Europa, al menos en un inicio (Toledo Aral, 2017).

El origen de la palabra “quiz” se encuentra en el siglo XVIII ligada al término “broma pesada”. Pero es en el siglo pasado cuando se asocia a la idea de pregunta para evaluar los conocimientos de una persona (DeLong, 1991: 1).

La radio, a mediados de los años 30, transforma los populares libros de preguntas y juegos de mesa en conocidos y seguidos programas de concurso. Es interesante señalar que este tipo de subgénero no es la adaptación de ningún género literario, teatral o cinematográfico.

Los primeros quiz radiofónicos en América estaban patrocinados por marcas específicas de algún producto de consumo. A finales de la década de los 30, la cadena NBC creó Pot O´Gold, donde se llamaba al azar a un número de la guía telefónica y se le premiaba con cien dólares a la persona que consiguiera descolgar el teléfono. Este tipo de “radio regalo”, generó problemas para las autoridades. En el Reino Unido no se produjeron estos formatos que iban en contra del concepto de servicio público (Mittell, 2002: 320).

Se observa que los concursos tienen más años que la propia televisión y que su fórmula más repetida, preguntas y respuestas, ha permanecido presente y se ha perdurado en todas las parrillas de programación. Gordillo (2009) realizó una taxonomía de los concursos e incluyó a los quiz show en la categoría de concursos de conocimiento, a diferencia de otros que pertenecen al azar, habilidades o documentales.

Guerrero (2005) afirma que los concursos se han mezclado con otros géneros como el musical, el docu-show o el humor, pero el quiz show ha resistido inalterable.

Para la investigadora Su Holmes (2008), especialista en géneros televisivos como el reality y el quiz show en USA y Gran Bretaña, se produce en paralelo el inicio de los concursos de preguntas y respuestas en las grandes cadenas radiofónicas, bien pública como la BBC o privadas como CBS, NBC y ABC (Gallego Trijueque, Oliva Marañón y Cejudo Mejías, 2022).

Estos nuevos concursos de preguntas y respuestas son parte importante de la base del nuevo gran medio de comunicación que se asienta tanto en América como en Europa después de la Segunda Guerra Mundial, la televisión. De esta manera, se establece la cuestión a investigar: hacer un recorrido por los principales quiz shows hasta llegar al primer cuarto del siglo XXI, y ver su posible evolución.

METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

Se elabora una cronología asociada a lo que se consideran los hitos más relevantes en la industria televisiva en materia de concursos de preguntas y respuestas a nivel mundial. La metodología es claramente descriptiva, y está enfocada en la revisión de los autores y la literatura sobre los formatos más exitosos y sus innumerables adaptaciones internacionales (Tedlow, 1976; Fiske, 1987; Lacalle, 2001; Weinstein, 2004; Brooks y Marsh, 2007; Jennings, 2014).

El objeto de estudio de este artículo radica en conocer cómo han evolucionado los quiz show de televisión. Partiendo de la hipótesis de que los concursos de preguntas y respuestas en televisión han innovando poco, fundamentada en que no es frecuente hallar formatos quiz con fórmulas muy diferentes. El objetivo principal de este trabajo reside en estudiar si llegados al siglo XXI se encuentra un nuevo modo de hacer el quiz show y éste obtiene un éxito notable y se proyecta en varios países del mundo.

La elección de los formatos elegidos para su clasificación diacrónica ha estado basada en función de su repercusión y representación internacional.

MARCO TEÓRICO

El quiz se ha estudiado y clasificado por distintos autores y con diferentes premisas: tipo de contenidos, importancia del espectador, habilidades que se usan, la finalidad que pretendan, el sueño americano... (Gordillo, 2009; Hoerschelmann, 2006; Lacalle, 2001; Fiske, 1987; Holmes, 2008; Mirakian, 2022).

En esta investigación, y una vez establecido el objeto de estudio, se describirán los diferentes periodos en los que el quiz show ha estado presente y los formatos, tanto norteamericanos como europeos, que han tenido especial relevancia y presencia en las cadenas de distintos países.

Primera etapa (45´ - 59´): Los orígenes de los concursos de preguntas y respuestas.

Los primeros quiz en televisión que proceden de concursos radiofónicos eran formatos como: Winner Take All producido en 1948 en la CBS fue el quiz clásico¹ que enfrentaba a dos participantes a una serie de preguntas y el primero en responder correctamente se hace con el premio. Quiz Kids, concurso emitido en la NBC en 1949 donde un panel de cinco niños menores de 16 años, bastante ilustrados, responden a un listado de preguntas. Stop Music se estrenó en el prime time de la cadena ABC en 1949 y consistía en que los músicos del plató tocaban solo una parte de la melodía, y el espectador desde casa tiene que averiguar la canción.

Para la profesora Charo Lacalle (2001), el primer concurso creado para la televisión sin referentes radiofónicos es Cash and Carry (1946). Sin embargo, David Weinstein desmiente esta afirmación y dice que es la adaptación del programa de radio Truth or Consequences. En realidad, fue el primer concurso creado en la cadena DuMont Television

Network² donde los concursantes realizaban hazañas de todo tipo para conseguir los premios. El tipo de pruebas acercan a este programa más a los game shows y en concreto a “reality” del tipo Fear Factor (Weinstein, 2004:59-60).

La primera evolución del concurso es la introducción de los “buzzers” (pulsadores) como elemento característico del género en su paso a la televisión. El claro ejemplo fue Winner Take All el quiz más famoso en esta etapa que aportó dos elementos muy importantes en el devenir de los concursos de preguntas y respuestas; por un lado, la mencionada utilización de los pulsadores en los atriles para indicar que un concursante cree conocer una respuesta, y por otro la mecánica del “carryover contestant”, es decir, que un concursante continúa participando en un programa, un día tras otro, siempre que fuese ganando.

Los productores americanos Mark Goodson y Bill Toldman fueron los responsables de los avances en los quiz de esta década y se convirtieron en importantes promotores de los mejores concursos de los años cincuenta. Beat the Clock se empezó a emitir en 1950 en la CBS. Este popular concurso patrocinado por la casa de dispositivos electrónicos Sylvania situaba generalmente a matrimonios americanos frente al reloj. Realizaban pruebas de habilidad en pareja en un tiempo siempre inferior a un minuto. Es el precedente del espectacular game show The Cube³, donde lo único importante era la tensión de realizar una sencilla prueba a contrarreloj. Una segunda prueba en Beat the Clock la solía realizar la mujer y consistía en ordenar una serie de palabras dispuestas en una pizarra para que formasen una frase célebre en menos de 20 segundos. Los premios eran en metálico y en especie - productos electrónicos de la marca patrocinadora -.

What´s my line? también comenzó a emitirse en la CBS en 1950 y su mecánica era sencilla: cuatro personas célebres tenían que averiguar la identidad profesional de un concursante anónimo, realizando preguntas cuya respuesta solo podía ser un “sí” o un “no”. Si después de diez preguntas con un no por respuesta no lograban acertar su profesión, el concursante ganaba 50 dólares.

To tell the truth fue un formato que bebía de la misma dinámica que el anterior. En 1956 la CBS puso en antena este concurso donde cuatro personas conocidas tenían que averiguar a un personaje que tenía una actividad curiosa o llamativa entre una terna que era mostrada. Cada miembro del panel podía preguntar lo que quisiera a los tres presuntos personajes reales. Los dos que eran impostores podían mentir en todo momento, pero el protagonista auténtico tenía que decir siempre la verdad. Al finalizar el tiempo de preguntas, cada famoso votaba por el personaje que pensaba que era el correcto, los que habían conseguido engañar al jurado se llevaban una cantidad económica como premio.

1 Se entiende como Quiz clásico el que se basa en preguntas de cultura general entre dos concursantes.

2 Está considerada la primera cadena comercial de Televisión en USA y el mundo. Contaba con la colaboración de Paramount Pictures.

3 Formato británico emitido en el canal ITV (2009-2021) y en 16 países más.

Y finalmente *The price is right*⁴, que permanece hasta nuestros días en emisión en muchos territorios. El precio justo ha sido franquiciado en más de 30 países⁵, y se ha convertido en uno de los formatos más rentables del mundo desde su creación en 1956. Mediante una fórmula muy sencilla donde cuatro concursantes deben averiguar el valor de un objeto y gana quien más se aproxime, pero sin pasarse, a la cantidad real. En una fase inicial se elige al concursante que opta a la disputa para el resto de pruebas, siempre con la dinámica de aproximarse al precio exacto, y con un orden en crescendo del valor de los premios. *The price is right* capturó el interés de los espectadores americanos en un concurso donde el conocimiento requerido (no culto) estaba al alcance de la mayoría de la población. El programa creado por Bob Stewart comenzó sus emisiones en la NBC en 1956 y en una primera etapa terminó en la cadena ABC en 1965. Desde 1972 y hasta la actualidad es CBS la emisora responsable de su emisión en Estados Unidos y Fremantle Media la compañía dueña y productora del formato en el resto de países.

THE 64.000\$ QUESTION (1955) y TWENTY-ONE (1956), auge y caída del quiz show

El primer gran hito en la historia de los quiz, lo marcó *The 64.000\$ Question*, patrocinado por Revlon Products Corporation. Este formato era una adaptación del concurso radiofónico *Take It or Leave It*, de la CBS (Lacalle, 2001:49). Estableció varios cambios significativos respecto a lo que se venía haciendo hasta ese momento, lo que impactó en toda la sociedad: un gran premio era posible, decorado muy cuidado con cabinas para los concursantes, luces de neón, música de tensión entre las preguntas y las respuestas, aparecían dos guardias de seguridad para la custodia del dinero, presencia de un notario para las preguntas... Todos estos aspectos reforzaban una puesta en escena cuidada y ofrecían al discurso que allí se generaba la posibilidad de ser una máquina de crear héroes anónimos. Estas claves fueron el germen de *The million pound drop live*⁶ formato británico de 2010 que ha destacado sobre todo en su puesta en escena y mecánica. Las premisas del quiz eran sencillas: un millón de libras y ocho preguntas que responder.

The 64.000\$ Question se empezó a emitir el 7 de junio de 1955, en la cadena CBS. Hasta esa fecha los premios de los quiz shows eran de pequeña cuantía económica o de productos donados por las marcas publicitarias. El gran salto de calidad de este formato fue el valor de los premios; el perdedor se podía llevar hasta un Cadillac. La gran cantidad económica del premio supuso un punto de inflexión en este tipo de programas. En palabras del propio creador del formato, Louis Cowan “*The \$64 wasn’t enough to make news. Although it once was \$640? That’s nothing either. Nor is \$6.400. But \$64.000 gets into realm of the almost impossible*” (Anderson, 1978:6). Los quiz shows con suculentas sumas de dinero acababan de nacer, pero esta prác-

tica no ha sido la única que se ha impuesto a lo largo de la historia de los concursos. Dependiendo del país, el periodo histórico o el leit motiv del propio quiz el valor económico de los premios ha ido cambiando.

La revolución que produjo *The 64.000\$ Question* trajo como consecuencia que la mayoría de familias americanas permanecieran en casa para ver el espectáculo que mostraba este concurso. Los índices de audiencia de cada semana iban en aumento, hasta llegar a los 55 millones de espectadores.

Los intentos por imitar este fenómeno social no se hicieron esperar en todo el mundo. En Estados Unidos, Jack Barry y Dan Enright, crearon el formato *Twenty-One* (1956); programa con dos concursantes que competían entre sí para llevarse una cantidad ilimitada de dinero. La idea es la misma: responder a preguntas que otorgan puntos y que a su vez te hacen ganar dinero. Esta simple premisa se sigue repitiendo desde hace más de 60 años y continúa teniendo vigencia en la actualidad.

La importancia de este programa en la historia del quiz show mundial se gesta cuando el concursante Charles Van Doren, se convierte en un auténtico héroe de la sociedad americana.

Este profesor de la universidad de Columbia, joven apuesto e inteligente, pertenecía a una familia acomodada. Respondía a todo tipo de preguntas (geografía, biología, historia, literatura, deportes...) lo que suponía el triunfo de los valores americanos relacionados con la sabiduría y la cultura. Van Doren se había enfrentado al anterior campeón del concurso, Herbert Stempel, al que finalmente derrotó. En 1956 se inicia el recorrido del profesor universitario, que tras catorce semanas ganando el programa acumuló una fortuna de 129.000\$. Pero la sombra de la sospecha cayó sobre el formato y en 1957 apareció un reportaje en *Time magazine* que desvelaba prácticas poco ortodoxas en *Twenty-One*. Se denunció que a ciertos concursantes se les facilitaban las preguntas y respuestas; el titular del artículo rezaba: “*Are the quiz shows rigged?*”. (Toledo Aral⁷, 2023)

A partir del escándalo que se produjo con *Twenty-One* los concursos de preguntas y respuestas tendrán una gran vigilancia, y como consecuencia el montante de premios se verá reducido notablemente. El presidente Eisenhower ordenó al fiscal general, en octubre de 1959, que investigara todo lo relacionado con los concursos de televisión y sus premios. Como consecuencia, Rogers recomendó que fuese la Comisión Federal de Comunicaciones (F.C.C.) el organismo que controlase la honestidad de los concursantes de los quiz. Un año más tarde, Eisenhower firmaba una ley que modificaba el modo de actuar en la industria de la televisión. Otro aspecto importante que se modificó fue el tiempo de permanencia que podía estar un concursante en un programa, que se estableció en un máximo de cinco participaciones, para que el dinero de premios acumulados no pudiera ser excesivo. Además, cada formato introdujo una cantidad límite de ganancias superadas las cuales el concursante se veía obligado a donarlas a causas benéficas (Toledo Aral, 2017).

4 La revista *TV Guide* nombró a *The Price Is Right* como “el mejor concurso de televisión de todos los tiempos”. Además, cuenta con 5 premios Emy a mejor programa de concurso (“*About the show*”, 2017)

5 Países como Alemania, Argentina, Brasil, Chile, China, Colombia, España, Finlandia, Francia, Israel, Italia, Japón, México, Países Bajos, Perú, Portugal, Reino Unido, Turquía o Venezuela... entre otros.

6 Más adelante se hablará de este programa emitido en Channel 4 y franquiciado en países como Rusia, Israel, Alemania, Grecia, Hungría, Estados Unidos, Ucrania, España, Uruguay, Polonia, Holanda, Argentina, Colombia, Francia, Serbia, Brasil, Suecia, Italia, Chile...etc.

7 Este hito en la historia de los concursos, y cuyo mensaje continúa sobrevolando como una sombra sospechosa sobre los quiz actuales, fue reflejado por Robert Redford en la película *Quiz Show* (El Dilema)

SEGUNDA ETAPA (60'- 90'): DESARROLLO DEL QUIZ SHOW. JEOPARDY! (1964) Y WHEEL OF FORTUNE (1975)

El escándalo que se produjo contribuyó a que las Networks, creadores y productores de los años sesenta se orientasen a nuevos formatos que miraban más hacia el espectáculo.

Los concursos más destacados fueron programas como *It's Academic*, considerado el quiz más longevo de la historia. Comenzó a emitirse en 1961 y lleva más de 60 temporadas en antena en la NBC. Tres equipos que representan a otros tantos high school, con sus animadoras en plató, compiten a lo largo de cinco rondas de preguntas temáticas de cultura general para conseguir una plaza en la gran final de la temporada. *Password* (1961), creado originalmente para CBS pasó por las cadenas ABC y NBC. Inicialmente fue un concurso para averiguar palabras ocultas donde dos equipos, formados por una persona popular y un anónimo, tienen que transmitirse los términos ocultos, obviamente sin poder decir la palabra en cuestión ni derivados, a lo largo de diferentes fases. El equipo que más palabras consigue acertar y en el menor número de intentos ganaba 100 dólares y optaba a la prueba final. En ella durante 60 segundos tenían que conseguir averiguar cinco términos propuestos. Este concurso se ha realizado en siete países, pero actualmente sólo permanece en emisión en España y Vietnam.

Match Game surgió en 1962 en la NBC, para años más tarde pasar a la CBS y finalmente a la ABC. Era un programa en el que dos equipos de tres personas, capitaneados por un rostro famoso, competían por tener la mayor penetración. A una pregunta lanzada con varias opciones de respuesta los miembros de cada equipo debían coincidir en sus respuestas individuales. Por cada coincidencia se sumaban 10 puntos, y el equipo que antes lograra 50 se embolsaba 150 dólares.

Let's Make a Deal es un formato creado en 1963 para la NBC y que está basado en los tratos que el presentador realiza con diversas personas del público del plató que vienen disfrazadas de los modos más sorprendentes y extravagantes. La persona seleccionada debe elegir entre una cantidad de dinero oculta o el premio que se esconde tras un biombo, puerta o cortina. Este concurso permanece en la actualidad en la cadena CBS y ha sido producido en 16 países, entre América y Europa.

Uno de los quiz que consiguió mantener el conocimiento como seña de identidad fue *Jeopardy!* (1964). Este legendario formato merece una especial atención debido a su longevidad y a ser considerado en la actualidad el concurso preferido por los americanos, como reza en la página web del propio programa: "Jeopardy! America's favorite quiz show". El formato cuenta con más de 25 premios Emmy de la televisión y ha sido adaptado en más de 30 países en el mundo⁸.

Según palabras del propio creador, el famoso presentador de talks shows Merv Griffin, la idea original habría que atribuírsela a su mujer que durante un viaje de avión se le

ocurrió ofrecer respuestas para que los concursantes tuvieran que averiguar las preguntas. En eso consistiría el éxito del quiz (Jennings, 2014). Desde 1964, cuando se empezó a emitir, el formato ha permanecido en antena exceptuando los periodos que comprenden los años 1975 a 1978 y 1979 a 1984. En los inicios fue la cadena NBC la responsable de sus emisiones y desde 1984 hasta la actualidad se ofrece en sindicación en múltiples emisoras incluida la ABC y CBS. En los primeros 30 años se produjo el programa en la empresa del propio Merv Griffin, pero a partir de 1994 será Columbia Tristar Television, primero, y luego Sony Picture Television las grandes compañías productoras y dueñas del formato.

La mecánica del concurso es sencilla y muy participativa. *Jeopardy* comienza con tres jugadores que se enfrentarán durante varias rondas a dos paneles de respuestas-preguntas. Cada tablero de juego cuenta con seis categorías que cambian por cada nuevo panel (por ejemplo: Historia de automóviles, Palabras con una "p" en mitad del término, Chicago Bulls, Superman, Cirugía Plástica y New York) y hay cinco celdillas con cantidades monetarias diferentes por cada tema (200\$, 400\$, 600\$, 800\$ y 1000\$). El jugador que vaya acertando elegirá la casilla del valor que desee y el tema, y el presentador leerá la respuesta; el primer concursante que active el pulsador sumará el dinero de la casilla a su marcador si acierta la pregunta o lo restará si falla. En la última prueba los tres concursantes deberán responder a una única pregunta, apostando lo que crean oportuno del dinero conseguido hasta ese momento y escribiendo la respuesta en una paleta gráfica. El jugador que haya acumulado mayor cantidad de dinero será el vencedor y volverá a participar en el programa del día siguiente. Esta fórmula de concurso ha cautivado a los americanos desde hace casi 60 años.

La importancia y repercusión de este concurso llega a su esplendor cuando la empresa IBM decide crear un sofisticado programa de software que enfrenta la mente humana a la inteligencia artificial (Ferrucci, 2010). Si en *Jeopardy!* se forjan las mentes más rápidas y con mayor grado de cultura general, ¿sería posible crear una computadora que ganase a estos superhombres? Ese fue el reto de la multinacional. En febrero de 2011 se enfrentó Watson, que así se llamaba el potentísimo ordenador, a los dos concursantes más emblemáticos del programa, el ingeniero informático Ken Jennings y el actor Brad Rutter. El primero está considerado el auténtico héroe de *Jeopardy!* después de permanecer ganando en 74 programas consecutivos durante el verano de 2004 y llegar a un acumulado de cerca de 2,5 millones de dólares. Mientras que Brad tiene el record absoluto de ganancias de un concursante en un programa de televisión en USA con más de 3 millones de dólares. Frente a estos dos ídolos del público un equipo de veinte investigadores, pertenecientes a más de ocho universidades, desarrolló durante más de tres años el superordenador de IBM. La prueba tuvo lugar durante tres días. Los dos primeros acabaron en empate, pero el tercer y último día de competición la máquina consiguió vencer a la mente humana (BBC Mundo, 17-2-2011).

The Newlywed Game comenzó su andadura en la cadena ABC en 1966. Era el concurso creado para comprobar el grado de afinidad y conocimiento de las parejas casadas. En un principio los premios fueron muebles, electrodomés-

8 Países como Argentina, Bélgica, Canadá, China, Croacia, Dinamarca, Francia, Alemania, Israel, Italia, Japón, México, Países Bajos, Polonia, Rusia, España, Reino Unido... y el mundo árabe.

ticos, viajes... pero en años posteriores se cambió por cantidades en metálico (Brooks y Marsh, 2007: xv-xvi).

En las tres décadas que van desde los setenta hasta finales de los noventa, aparecen concursos unidos a los juegos de azar y formando parte de los magazines⁹. Los más representativos de los años 70' son: *Gambit* (1972) era un formato basado en el popular juego de cartas del blackjack, es decir, consistía en intentar aproximarse lo máximo posible al número veintiuno, pero sin pasarse. Las parejas de concursantes para hacerse con el valor de las cartas tienen que responder a preguntas del presentador. *The Jocker's Wild* (1972), el popular Jack Barry creó y presentó este concurso cuya particularidad se basaba en que las temáticas de las preguntas las dictaminaba aleatoriamente una máquina semejante a las "slot machine" o máquinas tragaperras. Éste fue el primer éxito de Barry tras el escándalo de *Twenty-One*. *High Rollers* (1974) se compone de una mesa para lanzar los dados del conocido juego Craps y dos concursantes respondiendo a preguntas para poder realizar la tirada y conseguir premios en especie. Azar y conocimiento unidos en el popular juego de casino. *Jackpot!* (1974), la cadena NBC estrenó este formato donde 16 concursantes juegan durante una semana en torno a las adivinanzas. Hay un participante que inicia el juego como "Rey de mesa" y elige un número que corresponde con un concursante que le plantea un acertijo por una cantidad de dinero. Si lo acierta suma la cantidad y sigue eligiendo a otros concursantes, si falla se intercambian las posiciones. *Blank Check* (1975) es un juego donde 6 participantes compiten durante la semana para adivinar las cifras que uno de ellos ha escrito en un cheque en blanco. *Wheel of Fortune* (1975) se abordará con especial interés y detalle a continuación. *Family Feud*¹⁰ (1976), la cadena ABC lanzó este popular quiz donde se enfrentan los miembros de dos familias para adivinar las respuestas más repetidas emitidas por una encuesta realizada a 100 personas sobre asuntos cotidianos. Permanece en emisión en la actualidad. *Card Sharks* (1978), dos participantes se enfrentan a un doble juego. Por un lado, tienen que acertar si el porcentaje de una respuesta es mayor o menor a un número dado por su contrincante, y a continuación deben averiguar si la carta oculta de una baraja es mayor o menor que la anterior.

En los 80' destacaron programas como *Scrabble* (1984), formato basado en su juego de mesa. Dos concursantes se enfrentan a un tablero donde tienen que ir averiguando palabras con las letras que le van saliendo. También realizan pruebas en solitario con la misma finalidad de encontrar palabras a partir de letras dadas por el presentador. *Lingo* (1987), es un exitoso y franquiciado concurso¹¹ emitido en sindicación. Dos parejas de dos concursantes cada una competían por averiguar palabras de cinco letras y a su vez completar un cartón de números a modo de bingo. *Win, Lose or Draw* (1987) se desarrolla en un plató que reproduce el salón de cualquier hogar, con dos sofás enfrentados donde se colocan los dos equipos, uno masculino y otro femenino. Cada uno está formado por un concursante y dos colaboradores famosos, que solamente a través del dibujo

en una pizarra intentan transmitir los conceptos que el presentador le muestra a un miembro del equipo. Si no consiguen acertarlo en el tiempo, hay posibilidad de rebote para el equipo contrario. *The Last Word* (1989) une a dos parejas de concursantes formadas por un personaje famoso y un anónimo. A lo largo de varias rondas se enfrentan uno a uno en paneles de tres palabras formadas por el mismo número de letras siempre y que tienen que averiguar mientras van apareciendo letras aleatoriamente en cualquier posición.

En la última década aparecen concursos como *Scattergories* (1993), programa basado en el juego de mesa del mismo nombre. Se articula en torno a una guerra de sexos donde dos equipos (hombres frente a mujeres) compiten en la formación de palabras que no tienen que coincidir con las que dicen un panel formado por rostros de personajes famosos. *Trivial Pursuit: The Interactive Game* (1993), es el juego de mesa basado en los conocimientos sobre varias disciplinas agrupadas en seis bloques (Geografía, Arte y Literatura, Deportes y Ocio, Ciencia y Naturaleza, Historia y Entretenimiento). En un plató que simula el tablero del juego de mesa, nueve concursantes se disputan en una primera ronda de preguntas rápidas el poder pasar a ser los tres finalistas. La segunda ronda, ya con tres concursantes, se juega con dos nuevas temáticas (cine y televisión). La tercera y definitiva ronda, se juega con las seis categorías clásicas, y el primer concursante que consiga completar la tarta con las seis porciones o bloques temáticos será el que opte al premio final (Brooks y Marsh, 2007).

Como se ha apuntado anteriormente, resulta pertinente hacer una pequeña parada en un formato, ya que ha marcado historia y continúa haciéndolo dentro de los quiz. *Wheel of Fortune*, adaptado en España como *La ruleta de la fortuna* desde 1990 a 1997 o *La ruleta de la suerte* desde 2006 hasta la actualidad, es un programa que fue creado por la misma mente que *Jeopardy!*, Merv Griffin. En 1973 elaboró un programa piloto bajo el nombre de *Shopper's Bazaar* que fue el germen del futuro *Wheel of fortune* que se emitió en 1975 por primera vez en la NBC en la versión de día. Será a partir de 1983 cuando pase a estar sindicado y a emitirse en la franja de noche, los presentadores actuales son la misma pareja desde el inicio, Pat Sajak y Vanna White. La producción que comenzó siendo tarea de la productora de Griffin, pasó a ser responsabilidad de Sony Picture Television y la distribución de CBS Television Distribution. El éxito de este concurso de palabras reside en la simplicidad de los conocimientos para jugar desde casa y ha estado presente en gran parte del mundo ya que ha sido adaptado internacionalmente en más de 45 países¹².

El sistema de juego y el leit motiv del concurso, averiguar frases o palabras a través del tradicional juego del ahorcado, permite que todos los targets puedan incorporarse al concurso en cualquier momento de la emisión. Esa es una de sus claves del éxito, la sencillez y la posibilidad de participación del espectador desde su hogar. Salvando las especificidades de cada territorio, el juego consiste en que tres concursantes se sitúan frente a un panel que esconde una frase oculta; como pista se lanza un enunciado o pregunta abierta. Los jugadores antes de decir una letra, tienen que accionar una ruleta gigante para determinar la

9 La información de los formatos que a continuación se reseñan se ha obtenido a través del visionado de vídeos de los mismos en la red y del libro *The complete directory to prime time Network and Cable Tv shows*.

10 Este popular game show ha sido adaptado en más de 60 países.

11 Formato producido en 16 países, y en cuatro de ellos permanece en emisión.

12 En la actualidad sigue emitiéndose en Alemania, Brasil, Croacia, Ecuador, España, Estados Unidos, Finlandia, Georgia, México, Polonia, Rumania, Rusia, Serbia y Turquía.

cantidad de dinero por la que juegan en esa tirada. Gana Wheel of fortune y accede a la prueba final el que consiga acumular más dinero en el transcurso de varios paneles. En la última prueba el concursante finalista tendrá un tiempo determinado para averiguar una palabra oculta en el panel, y únicamente podrá decir tres consonantes y una vocal.

TERCERA ETAPA (FINALES 90´ - SIGLO XXI): EL RESURGIR DEL QUIZ SHOW.

WHO WANTS TO BE A MILLIONAIRE? (1998).

Llegados a este punto de la historia, final de la década de los 90, aparecerá en el Reino Unido un formato determinante para el futuro de los concursos. Junto a Twenty-One, el otro gran hito de los quiz shows a nivel mundial fue el protagonizado por Who Wants to Be a Millionaire?, estrenado el 4 de septiembre de 1998 en la cadena británica ITV. Este concurso creado por David Briggs, Mike Whitehill y Steven Knight y producido por Celador, ha revitalizado de manera exponencial el subgénero de los concursos de preguntas y respuestas hasta nuestros días. Es el formato más adaptado del mundo, estando presente en más de 100 países, desde la India hasta USA, pasando por Rusia, Angola, Indonesia, Brasil, Argentina, Chile, Colombia, Perú, Uruguay, Panamá, Honduras, Afganistán, Arabia Saudí, Kenia, Turquía, Venezuela, Vietnam, Japón, China... y la mayoría de países europeos.

Con motivo de la adaptación del formato en Estados Unidos, se generó una corriente de comentarios en torno a la fiebre que había levantado este nuevo concurso. Se estrenó la versión americana el 16 de agosto de 1999 en la cadena ABC y tres meses después apareció en The New York Times un artículo titulado "Who doesn't Want to Be a Millionaire?", donde se reflejó la importancia del fenómeno que acababa de aparecer y los valores que promulgaba.

Not only is the 'Millionaire' viewership huge, but in an era of 'niche' audiences, when every fractionalized demographic in the nation is pandered to by its own cable channel, 'Millionaire' is gathering Americans from all walks of life around the electronic hearth (...). Low-attention-span kids and surly teenagers watch. Parents watch. The elderly watch. (...) At last, a G-rated cultural value that unites the entire American family – greed! (Rich, 20-11-1999)

Ante este boom del formato cabría preguntarse cuáles han sido las claves que diferencian este programa del resto de concursos. Pues en principio es muy similar a The 64.000\$ Question, un solo concursante, preguntas que responder y cada vez que supera una, la cantidad que gana es mayor. Si se superan con éxito las 15 preguntas del quiz, el premio máximo que un concursante se puede llevar en la versión original inglesa es de un millón de libras. Pero estos aspectos no fueron los causantes del éxito. Para Paul Smith, el productor ejecutivo de Who Wants to Be a Millionaire?, "el elemento que realmente cambió y fue definitivo para el programa fue la música" (Saló, 2003:96).

Además de la música, la iluminación y la escenografía jugaron un papel primordial en la conformación del formato como algo diferente a lo antes visto por el espectador. Por ejemplo, la iluminación del set variaba de color según la categoría de la pregunta (de la 1ª a la 5ª, era de color azul; de la 6ª a la 10ª se oscurecía, y de 11ª a la 15ª era totalmente

negra). La música es el elemento principal que generará la tensión durante todas las fases del programa. Sus creadores originaron 140 cortes diferentes que van subiendo semitonos, y cada uno tiene su momento preciso: para cada pregunta, para cada respuesta, para los marcados definitivos... Otros aspectos de la mecánica del concurso serán los comodines o ayudas que el concursante dispone durante su participación, y la posibilidad de ver la pregunta y las posibles opciones de respuesta, antes de decidir si contestarla o no. Junto a estos elementos materiales se unió el factor humano, encabezado por presentadores muy efectivos, que harán de la simplicidad el éxito (ibídem, 97-104).

Pero se produjo un hecho paradójico en torno a este formato. El éxito acompañaba en numerosos países al programa y cada día su fama y popularidad era mayor. Al igual que ocurriera en los años 50 en torno a Twenty-One, la versión inglesa de Who want to be a millionaire? tuvo su propio escándalo. La historia se repetía ligada a un concurso de éxito. El concursante Charles Ingram, mayor del ejército británico, participó en septiembre de 2001 y ganó el premio máximo del quiz, un millón de libras. Pero las sospechas de que había habido algo extraño llegaron hasta la propia cadena ITV y la productora Celador que nunca llegaron a pagarle el premio. La policía inició una investigación por supuesto fraude. En el año 2003 un jurado de Londres dictaminó que hubo trampas. El juez condenó a 18 meses de prisión a Ingram y a su esposa Diana, así como a 10 meses al profesor Whittock. Para el jurado que deliberó durante más de 14 horas, el concursante había tenido un comportamiento sospechoso ya que cambió mucho sus respuestas confirmándose así que había sido ayudado por su esposa y el profesor que estaban en la grada, mediante un "extraño código de toses"; cada vez que tenía una duda sobre una pregunta el concursante nombraba en voz alta todas las opciones de respuesta y siempre sonaban unas toses sobre la respuesta correcta (Costa, 8-4-2003).

Se puede decir que a partir de la puesta en circulación del programa Who Wants to Be a Millionaire?, en 1999 renace el interés por los quiz shows a nivel internacional, efecto que llega hasta nuestros días.

En el año 2000 se crea en la BBC The weakest link un quiz show clásico, pero con la particularidad de tener un presentador muy desagradable con los concursantes. Esta característica atrajo el interés de 45 países, entre los que estaban España, México y Chile que lo produjeron bajo el nombre de El rival más débil.

Se puede pensar que el programa de habla hispana Pasapalabra (2000), basado en el formato inglés Alphabetic game (1996) y en el Pasaparola (1999) italiano, es una buena opción para coger el relevo de los formatos más importantes. Este quiz que se ha producido en países de América y Europa como Chile, Argentina, Colombia, Panamá, Uruguay, Francia, España, Reino Unido, Portugal, Turquía e Italia, y ha conseguido premios económicos muy elevados. De hecho, en España un concursante tras permanecer 200 programas, acaba de ganar el mayor bote del concurso de 2.2 millones de euros, consiguiendo un share de 37´4% (Llanos, 17-03-2023). En Chile se entregó el mayor monto al concursante Nicolás Gavilán con 396 millones de pesos chilenos (ABC, 1-10-2019). En Argentina, Brian Parkinson se hizo con el bote de 1.7 millones de pesos en la cadena

Telefé, pero también consiguió el premio en Pasapalabra Mundial celebrado en Chile (Doallo, 14-04-2022). Estos resultados hacen indicar una pervivencia del fenómeno Quiz show, pero el alcance y la magnitud de los premios no ha calado en todos los países de emisión, ni en otros continentes ni tan siquiera en Estados Unidos.

Otro formato británico The million pound drop live (2010) retomó en pleno siglo XXI la estela del millón de libras como máximo premio junto a una estética muy cuidada en un decorado de varias alturas. Los concursantes inician el juego con todo el dinero físicamente en sus manos y tienen que colocar cada fajo de billetes en las respuestas correctas. Al final de las ocho preguntas, ganan el dinero que han podido mantener en su poder, ya que el resto se ha ido perdiendo en las trampillas de las respuestas incorrectas.

Actualmente conviven dos maneras de ver la televisión, el lineal tradicional y bajo demanda. La llegada de las plataformas de streaming está variando el perfil de consumo de la audiencia. Pero en relación con los concursos todavía la apuesta es escasa, y así podemos ver game shows como Floor is lava (2020-Netflix) o Is it cake? (2022-Netflix), y el quiz show Bullsh*t The Gameshow (2022-Netflix), dónde pueden ganar hasta un millón de dólares si consiguen engañar en sus respuestas.

CONCLUSIONES

El objetivo de esta investigación era realizar una aproximación a la historia y antecedentes del subgénero del quiz show en televisión. Desde los inicios de la televisión hasta nuestros días se ha demostrado la permanencia de los quiz shows en las parrillas de programación, hecho que refleja el éxito mantenido a lo largo de las décadas, a pesar de la gran variedad de géneros y formatos que se han emitido en competencia de los mismos. El macrogénero del entretenimiento, los concursos y el quiz show en particular han estado en todas las etapas, desde la paleotelevisión hasta la hipertelevisión pasando por la neotelevisión.

Para valorar si el quiz show ha permanecido intacto hay que observar si ha habido evolución en sus programas, tanto en contenido como en su continente.

La base del concurso se sustenta en el binomio preguntas y respuestas, y un premio al que aspirar, aspecto que en esencia ha perdurado. Si profundizamos, es cierto que los modos de preguntar y responder han tomado varios caminos, coexistiendo fórmulas clásicas con otras híbridas (Moreno-Díaz y Medina, 2017). Las preguntas y respuestas siguen siendo el eje inamovible, pero existen pruebas que son una reformulación y un modo nuevo de preguntar. El esquema clásico (se abre interrogación - se formula una pregunta de modo oral - se cierra interrogación - se responde de modo oral) es útil para todo tipo de cuestiones: preguntas de azar, preguntas temáticas, respuestas que sirven para formular una pregunta, respuestas con un tiempo límite, respuestas numéricas, respuestas alfabéticas, apuestas en las respuestas y respuestas correctas que son incorrectas y viceversa.

El paradigma del quiz show en su evolución siempre ha estado entre el ¿Quiz o Game?, ¿'Agon' o 'Alea'? Participa de las dos perspectivas donde interviene la habilidad de la inteligencia emocional, y el puro quiz de las preguntas. De este modo, se puede afirmar que a lo largo del siglo XX y el principio del XXI coexisten preguntas de conocimiento académico y rutinario, con otras habilidades y destrezas cognitivas.

Se observa que la evolución más importante ha sido en el aspecto técnico y artístico. A lo largo de los años ha habido un avance lógico en la puesta en escena de los formatos. Es obvio que el diseño escenográfico ha cambiado mucho tanto en concepto como en materiales, tanto corpóreos como en fuentes audiovisuales. Los avances que más han calado en el espectador han llegado de la mano de la tecnología, y así podemos contar con los variados diseños de software para el grafismo de preguntas y respuestas, o cualquier tipo de juego con palabras y números que han incrementado exponencialmente el carácter espectacular de los mismos. Un aspecto muy notable ha sido el del sonido y la iluminación, como uno de los elementos más influyentes en la tensión generada en el concurso.

En los formatos del siglo XXI el avance tecnológico también ha generado la posibilidad de implementar algunas fases del quiz, como por ejemplo mostrar el mundo ordinario de los protagonistas - concursantes - héroes. Con los nuevos equipos de grabación tanto de imagen como

de sonido, la opción de grabar en la calle, o en el propio domicilio o trabajo de los concursantes ha hecho crecer a los concursos en este aspecto. Fomentar ese mundo ordinario completando toda la información posible sobre su vida rutinaria y sus circunstancias hace que el espectador se identifique mejor con unos concursantes que con otros. En definitiva, la historia contada del mundo ordinario condicionará, para el espectador, su empatía hacia los concursantes en su camino de pruebas y así reconocerá y elevará a la categoría de héroes a unos y no a otros.

En atención a lo descrito en esta investigación se realizó la siguiente tabla de formatos que han marcado la historia de la evolución de los quiz show.

Formato	Año/Canal	Tipo de Conocimiento	Novedades	Número de Franquicias
Winner Take All	1948 CBS (EE.UU.)	Académico	Pulsadores. Carryover contestant.	Una
The 64.000\$ Question	1955 CBS (EE.UU.)	Académico	Grandes premios en metálico.	8 países
The price is right	1956 NBC (EE.UU.)	Rutinario	Grandes premios en especie.	+ 30 países
Twenty-One	1956 NBC (EE.UU.)	Académico	Escándalo por amaño. Reducción de premios en metálico.	9 países
Jeopardy!	1964 NBC (EE.UU.)	Académico	Formulación de las preguntas.	+ 30 países
Wheel of fortune	1975 NBC (EE.UU.)	Rutinario	Simplicidad del juego. El espectador participa desde casa.	+ 45 países
Family Feud	1976 ABC (EE.UU.)	Rutinario	Simplicidad del juego. El espectador participa desde casa.	+ 60 países
Who Wants to Be a Millionaire?	1998 ITV (Reino Unido)	Académico	Iluminación espectacular. Música de tensión.	+ 100 países
The weakest link	2000 BBC (Reino Unido)	Académico	Presentador/a grosero con los concursantes.	+ 45 países
The million pound drop live	2010 Channel 4 (Reino Unido)	Académico	Puesta en escena espectacular.	+ 55 países

Tabla 1. Formatos más influyentes de la historia de los Quiz show. Fuente: Elaboración propia

Es evidente que el testigo de los concursos de preguntas y respuestas ha sido traspasado en el siglo XXI de EE.UU. a Reino Unido. Actualmente las pantallas siguen teniendo programas de quiz shows, con mayor o menor grado de hibridación, junto a otros games shows que se emiten o han emitido en muchos países de América y Europa, así como en el resto del mundo. Pero seguimos a la espera de la llegada del formato que marque una nueva etapa del quiz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABC (2019, 1 DE NOVIEMBRE). «Pasapalabra» entrega su mayor bote en Chile rodeado de polémica. *Abc.es*. Recuperado de https://www.abc.es/play/television/noticias/abc-pasapalabra-entrega-mayor-bote-chile-rodeado-polemica-201908271740_noticia.html.
- “ABOUT THE SHOW” (2007, 17 DE DICIEMBRE). *The price is right*. CBS Daytime. Recuperado de https://web.archive.org/web/20071217122432/http://www.cbs.com/daytime/price/about/bios/cast_bios_bbarker.shtml.
- ANDERSON, K. (1978). *Television Fraud. The history and implications of the quiz show scandals*. Connecticut: Greenwood Press. Recuperado de http://books.google.es/books?id=mQFPP7kikegC&pg=PA3&hl=es&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false.
- BBC MUNDO (2011). “Supercomputadora de IBM vence a campeones de Jeopardy”. Recuperado de http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/02/110217_ibm_computadora_jeopardy_en.shtml.
- BROOKS, T. Y MARSH, E. (2007). *The Complete Directory to Prime time Network and Cable TV Shows 1946-Present*. New York: Ballantine Books.
- COSTA, J.M. (2003, 8 DE ABRIL). “El ganador del ‘50 x 15’ inglés, su mujer y su cómplice, condenados por fraude”. *ABC*, sección Televisión y radio, p. 99. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2003/04/08/099.html>.
- DELONG, T (1991). “Quiz Craze: America’s Infatuation with Games shows”. New York: Praeger. Recuperado de <http://www.questia.com/read/58026928/quiz-craze-america-s-infatuation-with-game-shows>.
- DOALLO, D. (2022, 14 DE ABRIL). “Brian Parkinson, ganador de Pasapalabra Mundial: cómo el juego televisivo le cambió su vida y lo acercó a su gran sueño”. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/fama/brian-parkinson-ganador-pasapalabra-mundial-juego-televisivo-cambio-vida-acerco-gran-sueno_o_Rv8UKukz7f.html.
- FERRUCCI, D., ET AL. (2010). “Building Watson: An Overview Of The Deepqa Project.” *AI Magazine* 31, 3, pp. 59-79. *Academic Search Index*. Recuperado de <http://www.aaai.org/ojs/index.php/aimagazine/article/view/2303/2165>.
- FISKE, J. (1987). *Television Culture*. London: Routledge.
- GALLEGO TRIJUEQUE, S., OLIVA MARAÑÓN, C., Y CEJUDO MEJÍAS, V. (2022). Analysis of Quiz as programmatic strategy of Neo Television in Spain. *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review / Revista Internacional De Cultura Visual*, 11(4), 1–11. Recuperado de <https://doi.org/10.37467/revvisual.v9.3690>.
- GORDILLO, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito: Ciespal.
- GUERRERO, E. (2005). “El concurso como género de calidad en la televisión española”. *Comunicar*, 25.
- HOERSCHELMANN, O. (2006). *Rules of the game: Quiz shows and American culture*. Albany: State University of New York Press.
- HOLMES, S. (2008). *The Quiz Show*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- JENNINGS, K. (2014). “Buzzed: what is the most addictive quiz show in the history of televisión?” *Smithsonian*, March, vol. 44, issue 11, p. 52.

- LACALLE, CH. (2001). *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- LLANOS, H. (2023, 17 DE MARZO). “El bote histórico de ‘Pasapalabra’ arrasa con un 37,4% de audiencia y deja a ‘Supervivientes’ en un 14%”. *El País*. Recuperado de <https://elpais.com/television/2023-03-17/el-bote-historico-de-pasapalabra-arrebata-el-permanente-liderazgo-de-audiencia-de-supervivientes.html#?rel=mas>.
- MIRAKIAN, J. (2022). Questions, Answers, and the American Dream: A Cultural History of the Quiz Show. Thesis. Department of History, University of Kansas. <http://hdl.handle.net/1808/32782>.
- MITTEL, J. (2002). “Before the Scandals: The Radio Precedents of the Quiz Show Genre”. En M. Hilmes y J. Loviglio (Eds), *Radio Reader: Essays in the Cultural History of Radio* (pp. 319-320). London: Routledge.
- MORENO-DÍAZ, J. Y MEDINA, E. (2017). “La producción de concursos en las cadenas de televisión españolas: la espectacularización del formato (1990-2000)”. *Comunicación y Medios*, 26 (35), 64 - 79. Recuperado de <file:///D:/Descargas/cbelmonte,+journal+manager,+articulo-5.pdf>.
- RICH, F. (1999, 20 DE NOVIEMBRE). “Who Doesn’t Want to Be a Millionaire?” *The New York Times*, sección A, p. 13. Recuperado de <http://www.nytimes.com/1999/11/20/opinion/journal.html>.
- SALÓ, G. (2007). *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona: Gedisa.
- TEDLOW, R. (1976). “Intellect on Television: The Quiz Show Scandals of the 1950s”. *American Quarterly* (American Studies Association), Vol. 28, No. 4: pp. 483-495.
- TOLEDO ARAL, S. (2017). El quiz show, un subgénero de entretenimiento televisivo regido por la historia arquetípica del viaje del héroe. Estudio de casos. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla.
- TOLEDO ARAL, S. (2023). “Concursos de preguntas y respuestas. ¿Son una realidad o una ficción?”. En *Manipulación en imágenes visuales y sonoras en ficción y no ficción*. Dyckinson (en proceso de edición ISBN 978-84-1122-931-9).
- WEINSTEIN, D. (2004): *The Forgotten Network: DuMont and the Birth of American Television*. Philadelphia: Temple University Press.



Benjamín e Imamura. Barbarie e Infelicidad de la experiencia en el arte.

Bárbara Lama Andrade

Departamento de Artes Plásticas, Universidad de Concepción
blama@udec.cl

Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2023-07-09
ACEPTADO: 2023-12-07



RESUMEN

El presente trabajo quiere problematizar los textos de Walter Benjamin *Experiencia y pobreza* y *El Narrador* desde sus consecuencias en la concepción de barbarie. Para ello se propone el arte como lugar de levantamiento de una paradoja: el autorretrato en tanto manifestación artística que busca reafirmar la experiencia arte/vida y, en la obra de Shōhei Imamura para la película *11'09''01 September 11*, en que ésta exhibe su anomalía en la imposibilidad de narración de toda experiencia.

PALABRAS CLAVE

guerra, experiencia, arte, lenguaje y narración.

ABSTRACT

The present article seeks to analyse and problematise two pieces of work of Walter Benjamin, *Experience and poverty* and *The Narrator*, about their consequences in the conception of Barbarism. For this, Art is proposed as a place to raise a paradox: the self-portrait as an artistic manifestation that seeks to confirm the art-life experience and, in the work of Shōhei Imamura for the film *11'09''01 September 11*, in which it exhibits its anomaly in the impossibility of a narrative of any experience..

KEYWORDS

war, experience, art, language and narrative.

1.-

Hay obras de arte que son célebres por su belleza, por su técnica, por su ingenio o audacia. Hay obras de arte que emocionan por su expresividad, su prolijidad, en fin, por su porfía. Pero hay otras, no pocas pero las menos, en las que en ella se engendra la retórica, la duda, la estructura si se quiere del deseo mismo de la declamación. Se podría pensar que desde el nacimiento del autor como personaje moderno (Barthes, 1999: 66) este ejercicio está debidamente sacramentado en la firma de la obra. Pero en una seguida constancia, el autor no ha dejado de estampar su huella en el lenguaje, como si no bastara escribir su nombre para recibir halagos o castigos, para responder preguntas o hacerlas; pareciera querer demostrar con pruebas, con marcas su lugar en el proceso de creación. No propone solo, muy elocuentemente, un lenguaje que dialogue, o discuta, con su tiempo, sino más bien, consciente de ello, reclama su derecho quizás vanidoso de marcar su autoría en el discurso. Esta, si se puede llamar felicidad de declamación, se entiende como actividad creativa que de alguna u otra forma trae consigo un murmullo, un aroma, una brisa, migas de pan que el artista deja en la obra. Pero quizás es más que el gesto travieso de dejar pistas, antes bien el artista busca aparecer, ya sea a través de temas, técnicas, alegorías o simbolismos y así impedir que la subjetividad del espectador olvide o pase por alto las condiciones de posibilidad estéticas y discursivas dadas por él. De ahí la noción de felicidad en el sentido positivo del término, en tanto circunstancia o suceso que produce un estado, cuños grabados a fuego en la activación misma de la obra de arte que vuelve aurática la presencia del autor en su lectura.

Estos gestos se encuentran salpicados en casi todos los Tiempos Modernos. En tanto metodología podemos verlos en trabajos como los de Miguel Ángel prescindiendo de ayudantes para marcar su oficio en un guiño de autonomía y orgullo, o en Doménico Theotocopoulo, El Greco, (1541?-1614) buscando un horizonte de exaltación manierista en un lenguaje personal y agitado. Pero también en detalles y triquiñuelas al interior de la obra. Por ejemplo en el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, del pintor flamenco Jan van Eyck (1390-1441). La obra, fechada en 1434, que, con muchas controversias sobre su condición de documento testimonial, quiere dar cuenta de la condición de autenticidad de la boda. Para eso van Eyck utilizará estrategias como espejos y reflejos, y así ya no solo muestra a los esposos sino también los signos inequívocos de su presencia. En este caso, la inclusión del autor como testigo del enlace ya con su reflejo en el espejo, ya en la firma, no solo reclama su autoría escribiendo su nombre sino directamente testificando su asistencia "*Johannes de Eyck fuit hic 1434*" (Jan van Eyck estuvo aquí en 1434).

Es sabido que Velásquez estudió y se inspiró en esta obra para pintar *Las Meninas*. Foucault hace referencia a ello cuando, a propósito de su estudio sobre la obra del español, llama "sutil sistema de esquivos" (Foucault, 2008: 21) a la estrategia de visibilidades incompatibles en las que el artista es retratado en el momento creativo de pintar pero que por las condiciones referenciales que da en la obra no se representa más que la imposibilidad de lo representado; en otras palabras, así como el espejo de van Eyck desestabiliza las miradas al reflejar al pintor en el lugar del espectador, así Velásquez se erige como protagonista de un cuadro que nos mira mirándolo, pero desconcertándonos al cambiar contenidos, aspectos e identidades en cada uno de los signos de su obra desestabilizándonos incluso a nosotros mismos.

Esta felicidad también podemos encontrarla en gestos tan sistemáticos, exhaustivos y en ocasiones obsesivos como los autorretratos. Desde diversos discursos y lenguajes, artistas investigan su propio cuerpo, y en ocasiones su psiquis, queriendo problematizar su condición de creador. En este universo conocidas son las series de Albrecht Dürer (1471-1528), Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), Francisco de Goya (1746- 1828), Gustav Courbet (1819-1877), Pablo Picasso (1881-1973), Francis Bacon (1909- 1992), Andy Warhol (1928-1987), Lucian Freud (1922-2011), Gerhard Richter(1932-), Chuck Close (1940-) Yosumasa Morimura (1951-), Cindy Sherman (1954-), por nombrar algunos ejemplos muy estudiados.

De este modo laxo podríamos decir también que la felicidad es condición de posibilidad de la creación, o mejor, en tanto que agenciamiento y satisfacción, la creación es el acto de felicidad por excelencia, por más tristeza y oscuridad de la que hable o contenga la obra. Ella es la constatación y presentación del acto creativo. Pero entonces, ¿cuál sería entonces la manifestación de la infelicidad? ¿Será acaso que lo contrario de la felicidad de declamación es la mudez?

2.-

Michel Foucault en el Prefacio de *Las palabras y las Cosas*¹, se pregunta, a propósito del ensayo de Jorge Luis Borges *El idioma analítico de John Wilkins*², sobre qué es imposible pensar y de qué imposibilidad se trata. Dice, “Borges no añade ninguna figura al atlas de lo imposible; no hace brotar en parte alguna el relámpago el encuentro poético; sólo esquivaba la más discreta y la más imperiosa de las necesidades; sustrae el emplazamiento, el suelo mudo donde los seres pueden yuxtaponerse [...] Lo que se ha quitado es, en una palabra, la célebre “mesa de disección” (Foucault, 2008: 11)

Para Foucault es el orden lo que erige en las cosas su ley, orden que nos orienta a mirar desde cierto lugar, desde cierta forma y con determinada atención.

“Es ahí donde una cultura librándose insensiblemente de los órdenes empíricos que le prescriben sus códigos primarios, instaura una primera distancia con relación a ellos, les hace perder su transparencia inicial, cesa de dejarse atravesar pasivamente por ellos, se desprende de sus poderes inmediatos e invisibles, se libera lo suficiente para darse cuenta de que estos órdenes no son los únicos posibles ni los mejores, de tal suerte que se encuentra ante el hecho en bruto de que hay, por debajo de sus órdenes espontáneos, cosas que en sí mismas son ordenables, que pertenecen a cierto orden mudo, en suma que hay un orden” (Foucault, 2008: 14)

Ese orden anterior a las palabras, a las percepciones, anterior a “la cultura” y sus modos de ser, ejerce influencias sobre los campos posibles de representación, ya sea en sus teorías y preguntas, como en sus calificaciones e interpretaciones. Sobre ese lugar, o en ese lugar se manifiesta la cultura. Así, la pregunta que lo moviliza es “sobre cuál espacio el saber se ha constituido, sobre el fondo de qué a *priori* histórico” (Foucault, 2008: 15)

Entonces, ¿qué sucede cuando esa “mesa de disección” en la que están todas y cada una de las palabras, los gestos, y sentidos se pone en duda o definitivamente es quitada? ¿Es posible, como se pregunta Foucault, que se dé la imposibilidad de pensar? ¿Es posible esa situación? ¿Cómo, bajo qué condiciones quedamos mudos, infelices? ¿En dónde es posible encontrar esa mudez?.

1 *Les mots et les choses, Une archeologie des sciences humaine*, Gallimard, 1966.

2 Publicado por primera en la colección *Otras Inquisiciones*, 1952.

3.-

Walter Benjamin, en su ensayo *Experiencia y pobreza*³, reflexiona sobre las condiciones materiales en las que se inscribe el ser humano de principios de siglo XX, y sentencia que la cotización de la experiencia ha bajado. A este respecto constata un hecho, la gente que volvía de la Primera Guerra Mundial volvía muda, sin experiencias para contar. “Una generación que había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró indefensa en el paisaje en el que todo menos las nubes había cambiado, y en cuyo centro, en un campo de fuerzas de explosión y corrientes destructoras, estaba el mínimo quebradizo cuerpo humano” (Benjamín, 2008: 168). Así mismo, se queja “ya nadie pregunta a los ancianos por consejos o busca en los proverbios una palabra que los oriente, no son más que frases ingeniosas perdidas entre la información que circula en libros”. (Benjamín, 2008: 168). La posibilidad de la valoración del aprendizaje y la construcción de la identidad por medio de relatos, palabras y ritos perdurables que se transmitan de generación en generación portando la sabiduría de un pueblo de boca en boca, ya no es posible. (Benjamín, 2008: 168).

Para Benjamin estos no son hechos que den cuenta de una crisis de experiencias privadas y, por lo tanto, mediadas por las vicisitudes de la subjetividad, sino consecuencias de un tiempo histórico en que la humanidad en general confió que el desarrollo de la técnica traería el progreso y por lo tanto el bienestar y en este camino la certeza de la experiencia fue devorada, aniquilada por la sobresaturación y el cansancio de la modernidad. Así, más pobres en experiencias comunicables, el ser humano se vuelve un sujeto disociado y mudo.

Y es que de lo que habla Benjamín no es sobre el encuentro de mundos diversos sino sobre la catástrofe que significa el exterminio de formas y sentido por la explotación de la técnica. Para él, sería el desarrollo de la técnica, en su manifestación en la guerra, lo que trae como reverso la pobreza de la experiencia comunicable como hasta entonces era conocida, pues, más que ampliar la experiencia destruye su campo de referencia o, usando la metáfora de Foucault, “la mesa de disección”.

A este respecto, Benjamin pone en cuestión la experiencia misma en tanto que la relación con la verdad se da en la experiencia en su agenciamiento con mundo, “las experiencias” son el modo en que el existente se relaciona con las verdades de la existencia, su “desmentido” implica una crisis estructural (Benjamin, 2008: 12). En otras palabras, la identidad que determina esa experiencia queda en cuestión si su condición de identidad y pertenencia desaparecen “en la subversión de la historia misma”, (Benjamin, 2008: 12) Así, la crisis de la experiencia coincidiría con el fin del arte de narrar sobre todo porque para él, el narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo (Benjamin, 2008: 96).

Aquí es importante destacar que en su ensayo *El Narrador* la posición ética atraviesa todo el discurso. Y es que el lenguaje se entiende como matriz del discurso. “Llama a la palabra por su nombre, la arranca destructivamente del

contexto, pero precisamente con ello la llama de vuelta a su origen”. (Benjamin, 2008: 48).

Un ejemplo de la valoración de la experiencia comunicable en el arte de narrar, la podemos encontrar en una hermosa escena al término de la película francesa de 1981 *La guerre du feu*, de Jean-Jacques Annaud. Cuando los protagonistas vuelven a su tribu con el conocimiento del fuego, bajo un clima distendido y con la confianza de haber logrado el objetivo, en el lenguaje que tienen tratan de contarles a sus compañeros sus hazañas habiendo gestos que permiten comprender que hablan de mamuts.

Este deseo de contar, de construir una narrativa de lo ocurrido, es decir, de ficcionar el pasado arma una lectura para el presente, erige la necesidad no solo de revivir una experiencia, en este caso el viaje, sino de vivir para contarla: culturas que dialogan entre sí buscan poner dialécticamente en lenguajes previos cosmovisiones nuevas. El viaje, la odisea, sería en este caso un buen ejemplo en el que la narración no solo permite contar algo que pasó sino que construye comunidad en la medida que abre la posibilidad al escucha de construir expectativas éticas nuevas para su propia cosmovisión.

Para Benjamin, campesinos y marineros han producidos en cierta medida su propias estirpes de narradores (Benjamin, 2008: 62). La figura del narrador aparece así en su valor de uso, no se limita a describir la realidad sino que la modifica en el consejo. Para Pablo Oyarzún, Benjamin entiende al narrador en tanto que aquel que en su acto narrativo no emite juicio o dictamina sentencia sobre modelos de comportamiento, antes bien, abre la palabra en el espacio del lenguaje tratando de cuidar y contener a toda criatura, animada o inanimada, de suerte que la contenga en su irrepetible individualidad (Benjamin, 2008: 49) La justicia busca, aquí, el “cuidado de toda criatura” (Benjamin, 2008: 50). La gravedad de que la narración se haya perdido radica en que con ello una praxis social ha muerto. Una relación para con la alteridad del otro y una relación para con uno mismo se ha modificado para siempre.

Benjamin constata en la catástrofe de la experiencia, en la pobreza de nuestras experiencias la aparición de la barbarie. De griego *βάρβαρος*, que significa “el que balbucea” y luego del latín *barbārus*, bárbaro fue un término peyorativo generalmente usado para referirse a los extranjeros que no dominaban la lengua (helénica y posteriormente la latina). Camilio Rossel lo explica así “ésta exclusión de la palabra común, de la *ἡ κοινή* (Koiné), hacía que el *βάρβαρος* no pudiera participar del decir, y por lo tanto no pudiera participar en el conocimiento de la verdad ni de las decisiones de la polis, pues, tal como señala Aristóteles, la condición política deriva de la capacidad del habla. De ahí la acepción de infra humanidad implicada también en dicho vocablo” (Ponce: 44).

La exclusión de la comunidad del habla arroja al extranjero a la rudeza e incivilidad. Se le asocia al tosco, al incapaz, al inhábil, al rústico falto de educación, sofisticación y cultura. En este sentido, la barbarie está siempre en desventaja en tanto no es competente para entender, porque participa desde una relación de inferioridad en la verticalidad que instala el civilizado, es decir, el *civitas*, el ciudadano romano que ya luego el patriarcado capitalista

3 Publicada en Die Welt im Wort, Praga en 1933.

nomina varón ilustrado, sujeto, hombre, caucásico, europeo, de razón. Al bárbaro se le hermana, entonces, al salvaje, que debe ser domado, conquistado y doblegado en una distancia difuminada que lo inscribe en el límite con lo animal y en muchos casos a la mujer..

4.-

Pero la barbarie también supone una posibilidad. Frente a la desolación de la ausencia de “mesa de disección”, se erige una experiencia del todo nueva que permitiría “comenzar desde el principio, empezar de nuevo, a pasárselas con poco, a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra y ni a siniestra” (Benjamin, 1989:169). Esto da para pensar en las posibilidades de creación del ser humano desestimando los horrores cometidos y redificando al ser humano desde cero. Para imaginar y construir el futuro desde una noción moderna del sujeto, Benjamin rescata la noción de barbarie del socavón ideológico que culturalmente desestimó todas sus condiciones y cualidades comparándolas con el deber ser de la cultura patriarcal ilustrada y la deja brillar en su condición revolucionaria y de “*tabula rasa*” (Benjamin, 1989: 169). Esta dualidad de la noción de barbarie refleja bien la condición política o ética en la que se inscriben sus señas de la historia.

Un buen ejemplo de esto es la película de producción francesa *11'09"01 - September 11*. Estrenada el año 2002 para rememorar el atentado a las Torres Gemelas y el Pentágono el 11 de septiembre de 2001, da testimonio de la resonancia del suceso en todo el mundo. Once directores de distintas partes del mundo realizaron cortos que tenían como pie forzado utilizar los números de la fecha como duración máxima del corto: 11 minutos, 09 segundos, 01 centésimo. Entre ellos estaba Samira Makhmlbaf, Claude Lelouch, Youssef Chahine, Danis Tanovic, Idrisa Uedraogo, Ken Loach, Alejandro González Iñárritu, Amos Gitai, Mira Nair, Sean Penn, Shōhei Imamura.

Cada uno propuso una mirada diferente que permitía integrar y proponer lecturas transversales al evento terrorista. La propuesta, entonces, tuvo la virtud de dar cabida a lecturas dispares y disímiles incluso en sus miradas políticas sobre el evento: mujeres de Bosnia, niños en Burkina Faso, chilenos exiliados en Londres, estado-unidenses de la tercera edad, musulmanes en los EE.UU., sordomudos, japoneses, periodistas judíos, iraníes, todos tocados de una u otra forma por ese momento de inflexión.

De todas ellas, hay una especialmente interesante para el estudio que nos convoca en su relación con la pobreza de experiencia y la barbarie. El corto sin título del nipón Shōhei Imamura nos lleva al pasado y cuenta la historia de Yukichi, un soldado que, después de combatir para el emperador Hirohito en la Segunda Guerra Mundial en el ejército imperial japonés, vuelve a su pueblo convertido en una serpiente. No habla, no camina, no se queja. No se acurruca. No está herido, no vuelve odiando. Se arrastra sin ocupar las manos, desplazándose con el solo balanceo de su cuerpo, come animales enteros y sin masticar solo lo traga. Vive en una jaula. Lo despiertan con un palo. Le hablan pero no escucha. Cuando lo miran saca la lengua haciendo el sonido de las serpientes.

El pueblo está consternado. Se sentían orgullosos de mandar a sus hombres para que lucharan y murieran por el honor de su país y su emperador y ha vuelto uno de sus mejores convertido en serpiente salvaje. Temen que la vergüenza caiga sobre ellos pero sobre todo le temen a él. Su madre cree que aunque haya vuelto como serpiente lo importante es que ha vuelto. Lo acaricia, le da alimentos pero

él, llevado por el instinto, muerde la mano que le da de comer. Su abuela se molesta porque come ratones: El abuelo había nacido el año de la Rata y no puede comprender que Yukichi no sienta vergüenza de comérselas. No entienden por qué cambió tanto.

En una escena de la película las perspectivas se aclaran. La esposa comparte con su amante su consternación y dudas. El amante está más informado que ella y lo comprende mejor, se compadece de Yukichi pensando que quizás qué horrores vio, y es que ha oído decir que hay un nuevo tipo de bomba que cayó en Hiroshima. Al final de la película le abren la puerta de la jaula para que escape y se vaya, pero siembra más caos, a saber, se come los animales del pueblo. Quieren encontrarlo para que el resto no se entere que en el pueblo el soldado con decoraciones se ha convertido en serpiente y se come las gallinas de los campesinos. En la búsqueda la esposa lo encuentra y le pregunta si ser hombre lo asquea tanto. Él no contesta, antes en un único y final gesto humano mira la luna roja y redonda en el cielo, luego entra lentamente en el río, se sumerge, y es llevado por la corriente. En ese minuto aparece una serpiente en una roca que, salpicada por el agua de la cascada del río, parece decirnos lo que reza un texto escrito en japonés “There is not such thing as a Holy War”⁴. Las nociones de deber, honor y obligación fuertemente encarnados en la población nipona se ven enfatizadas y nos recuerdan una escena previa con otro texto escrito:

*“The fighting rages at every point on the horizon
What now remains of my homeland?
Even when I returned long ago
Many had already been killed”⁵*

Esta película de Shōhei Imamura parece adscribir a las discusiones previas de este ensayo. Como si quisiera decirnos que la devastación de la Segunda Guerra Mundial también algo ha dejado mudo en su cultura. Sabido es que después de la rendición de Japón miles de aviadores y soldados se suicidaron; sabido es que pese a que el emperador Hirohito no fue enjuiciado ni dimite por los crímenes de Guerra es obligado a renunciar a su estatus divino que tenía por derecho desde 1889 y Japón pasó de ser una soberanía imperial a una monarquía constitucional.

Así, desde la distancia temporal y tecnológica, Imamura habla, se expresa, construye un lenguaje cinematográfico; su obra es constatación de la felicidad de hacer una película permitida por el trecho y la técnica. Pero desde ahí problematiza la mudez que hay en él y en su cultura si no por lo visto, por lo perdido. De ahí que el personaje principal no tenga nada que decir; es que ya no hay habla, ¿será que el pueblo japonés se suicidaba por quedarse sin lenguaje referencial?

Yukichi se ha convertido en un ser humano sin habla, sin categorizaciones para el relato, un extranjero, un bárbaro, un infrahumano que venido en serpiente se arrastra, engulle y devora a su abuelo.

Así también, es importante rescatar los signos que deja del budismo en la película. Imamura ya en otras películas había trabajado con animales y la guerra⁶. Representado en diversas esculturas de buda, pide cuidado y compasión por todas las criaturas del universo para preservar el orden universal. Por ello el alegato de la abuela sobre comer la rata no es antojadizo, inscribe la cosmovisión en la que está inscrito. El cuidado de toda criatura, incluida la simbólica pero especialmente la que se ha dado cuenta que la guerra no es buena, no es casta ni santa. No puede hacer como que nada pasó porque no tiene lenguaje para volver atrás. Aquél que ha visto la destrucción del ser humano por la mano de la técnica, aquél que ha presenciado la devastación de la bomba atómica, aquel que lo único que comprende es el río, la luna, las nubes sobre él, ha perdido el mundo como lo entendía, no tiene mesa de disección y lo único que le queda es adentrarse en el río y encontrar la muerte.

4 “No hay tal cosa como guerra santa”.

5 “Las luchas estallan en cada punto del horizonte ¿Qué queda de mi patria? Incluso cuando regresé hace mucho tiempo, Mucho ya había sido asesinado”.

6 En todas el sentido de la soledad e imposibilidad de comunicarse. Muy conocida es su película *Unagi* (La Anguila) 1997, que trata de un hombre que ha matado a su esposa y que una vez que sale de la cárcel tiene como mascota a una anguila. En la película de 1998 *Kanzo Sensei*. Dr Akagi, la aprendiz del doctor Akagi quiere regalarle una ballena y se ofrece para cazarla.

5.-

Cuando Gadamer busca los fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica encuentra en la historicidad de la comprensión su principio fundamental y comprende la obra de arte como respuesta a una pregunta posible (Gadamer, 2012: 331). Con ello el intérprete gana terreno en tanto que está en sus manos desentrañar lo que desde Schleiermacher se ha venido problematizando como el Círculo hermenéutico de la comprensión: comprender el todo desde la individualidad y lo individual desde el todo (Gadamer, 2012: 360). Para ello se entiende la obra de arte en términos históricos, es decir, inscrita en un paradigma y por lo mismo fruto de su tiempo. En respuesta, en diálogo, en comunión y frontera con la contingencia histórica y discursiva de quien produce pero a la vez siempre abierta y dialogante con quienes la leen.

Si esto es así, la obra nunca puede ser muda. Siempre interrogada por quien la lee, significa o cifra. No sería entonces tanto producción de conocimiento como desarme del mismo. Así, la obra de arte, es ella signos expuestos y siempre contingentes, enteramente presentes que exigen e interrogan.

Pero así también el arte, producto de una vivencia, también quiere volver signo aquello que lo ha dejado mudo. Lo encapsula y revisa, no para acotarlo o comprenderlo sino antes bien para compadecerse.

La necesidad de justicia que atraviesa la experiencia queda como enredada en las aristas de la producción plástica que nos devuelve un imagen distorsionada, siempre díscola, repleta de metáforas y alegorías que la dominan, pero a su vez queriendo abrirla. Apertura que nos devuelve la domesticación del miedo a quedar mudos, la segura distancia que nos permite mirar la catástrofe de la experiencia desde la catarsis aristotélica que contiene, encapsula, exhibe los signos de la cultura naturalizados en un devenir que el arte quiere, sin tocar, desarmar en los signos y los discursos que tienen por centro las cosas del mundo.

Esto significa que el arte sería un medio que permite reconocer el mundo incluso en su esquizofrenia. Y es que ocupa los signos de la cultura. Los tensa, los descentra y tuerce. Y aquél que desee desentrañar su jugo deberá hacer el ejercicio siempre semiótico de estudiar y examinar los signos de su discurso tantas veces engañosos, otras solapados o demasiado serviles.

En otras palabras, el arte exige de manera radical una relación con el signo. Obliga a acercarse a la obra en sus partes, sus relaciones, su entorno y sus discursos; y ahí donde podríamos estar frente a una película ridícula porque el ser humano no es una serpiente y no se comer a los abuelos, vemos una hermosa metáfora del ser humano y su barbarie. En este caso pareciera ser que Imamura también le recuerda a Estados Unidos que no olvida que alguna vez también voló sobre sus ciudades lanzando lo inimaginable y destruyendo la imaginación.

BIBLIOGRAFÍA

FOUCAULT, MICHEL. (2008). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. 2a ed. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

FOUCAULT, MICHEL. (2002). *La hermenéutica del sujeto*. Curso en el Collège de France (1981-1982). México: Fondo de Cultura Económica.

BENJAMIN, WALTER. (2008). *El Narrador*. Santiago: Metales Pesados.

BENJAMIN, WALTER (1933) “Experiencia y Pobreza”, en BENJAMIN, Walter (1989) *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. ediciones.

GADAMER, HANS-GEORG. (2012). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.

ROSSEL, CAMILO.) “Una mirada simio-estética al problema de la significación en la música y el arte”; en PONCE de la FUENTE, Héctor; DALMASSO María Teresa (eds.) *Trayectos teóricos en semiótica*. Santiago: Lom.

WEB

RIVERA LETELIER, HERNÁN. (2009). <https://vimeo.com/111652156>. La contadora de películas.

