

# Canto al Líquen

## Investigaciones Preliminares

Proyecto Fondart de Investigación Artística

Dossier



त्रयाणां देवानां त्रिगुण-जनितानां तव शिवे  
भवेत् पूजा पूजा तव चरणयो-र्या विरचिता ।  
तथा हि त्वत्पादोद्धर्हन-मणिपीठस्य निकटे  
स्थिता ह्येते-शश्वन्मुकुलित करोत्तंस-मकुटाः ॥ 25 ॥

*trayaanaam devaanaam triguna-janitaanaam-api shive  
bhavet puujaa puujaa tava charaṇa yoryaa virachitaa  
tathaa hi tvatpaadod vahana-mani-piithasya nikaṭe  
sthitaa hyete shashvan mukulita-karottamsa-mukuṭaḥ || 25 ||*

*Oh Auspiciosa,  
La adoración hecha a tus pies  
es la adoración de los tres iluminados,  
Brahma, Vishnu y Shiva,  
que encuentran su origen en tus tres atributos.*

*Ellos no requieren alabanzas  
pues esperan por siempre junto al banquillo de diamantes  
que sostiene tus pies, con las palmas unidas levantadas  
sobre sus cabezas coronadas en saludo hacia Tí*

-Adi Shankaracharya

# Contenidos

## Prólogo

### PARTE 1

Premisas del proyecto

Los naturalistas en Chile y el naturalismo en el mundo

El liquen, los líquenes

### PARTE 2

Lo folclórico

Lo poético

Lo devocional

### PARTE 3

Metodologías de trabajo

El equipo

Referentes artísticos

## Our Universe

<b>Age:</b>	7-20 billion years (100-300 million human lifetimes)
<b>Size:</b>	7-20 billion light years, visible universe (v.u.)
<b>Lifespan:</b>	100 billion years minimum - possibly infinite
<b>Mass:</b>	$10^{56}$ g - for visible universe
<b>Composition:</b>	hydrogen 75%, helium 23%, others elements 2%

*Entonces celebraron consejo sobre el alba de la vida, cómo se haría la germinación, cómo se haría el alba, quién sostendría, nutriría. “Que eso sea. Fecundaos. Que esta agua parta, se vacíe. Que la tierra nazca, se afirme”, dijeron.*

*-Popol Vuh,  
texto fundante de la cultura Maya*

*Es necesario mirar la historia y el futuro del universo para enfocar nuestra perspectiva sobre la existencia humana: desde el nacimiento del universo y la formación de las estrellas hasta el ocaso de las galaxias y la muerte de la materia; desde el polvo cósmico hasta el polvo humano; y desde las moléculas hasta la inteligencia. La raza humana es puesta dentro de un orden mayor: la tierra versus el sol y la galaxia, y el universo versus otros universos.*

-Agnes Denes, artista

## Prólogo

El siguiente documento constituye una síntesis de las principales ideas que han influido en el desarrollo de este proyecto de investigación. Aquí se contiene una colección de diversos enfoques, que se espera que informen y sirvan de aporte a los participantes en las etapas de trabajo que siguen a continuación.

En una primera parte, se describen las premisas o ideas más importantes sobre las que se inspiró este proyecto, y se prosigue con una breve reseña de los denominados *científicos naturalistas*, en cuya obra se basa parte del diseño de esta investigación. A continuación se ofrece un pequeño resumen de las características más importantes de los organismos liquénicos, en un lenguaje accesible, a modo de proporcionar una base de conocimientos sobre la que construir luego las experiencias de encuentro con estos organismos, que tendrán lugar durante la ejecución de este proyecto. ¡Se recomienda también aquí consultar el link con un video proporcionado gentilmente por nuestro científico Reinaldo Vargas para efectos de este proyecto!

En una segunda parte de este documento se contiene el resumen de tres entrevistas realizadas para profundizar, respectivamente, en las expresiones de tipo folclórico, poético y devocional existentes en nuestro país, y a las que de manera implícita hace referencia la figura cultural del *canto*. El contenido de estas entrevistas busca servir como herramienta para poder enfrentar, definir y delimitar mejor la tarea que nos proponemos realizar, consistente en escenificar un *canto al liquen*.

En una tercera parte se contiene un resumen de los procedimientos metodológicos propuestos, que se espera que orienten las actividades de salida a terreno y, a continuación, las experiencias de laboratorio previstas. Si bien estas descripciones metodológicas buscan proporcionar directrices generales para las actividades señaladas, se espera que las estrategias concretas involucradas en cada caso sean objeto de discusión y acuerdo por parte de los respectivos participantes.

Esta tercera parte prosigue con una breve reseña biográfica de los miembros del equipo de trabajo, a la que le sigue una revisión de la obra de algunos artistas cuyo trabajo puede servir como referente, inspiración o contrapunto para lo que nos proponemos realizar.

En cada página se han incluido citas de diversos autores, que buscan ofrecer un nivel de lectura adicional, no lineal, dentro de este documento, y tienen por objeto principalmente subrayar algún punto de vista, producir irritaciones y estimular con ello un diálogo en torno a las ideas que contienen. **cal.**

# **PARTE 1**

Y los Poderosos del Cielo se regocijaron así: "Sed los bienvenidos, oh Espíritus del Cielo, oh Maestro Gigante [Relámpago], oh Huella del Relámpago, oh Esplendor del Relámpago". "Que se acabe nuestra construcción, nuestra formación", fue respondido. Primero nacieron la tierra, los montes, las llanuras; se pusieron en camino las aguas; los arroyos caminaron entre los montes; así tuvo lugar la puesta en marcha de las aguas cuando aparecieron las grandes montañas. Así fue el nacimiento de la tierra cuando nació por [orden] de los Espíritus del Cielo, de los Espíritus de la Tierra, pues así se llaman los que primero fecundaron, estando el cielo en suspenso, estando la tierra en suspeso en el agua; así fue fecundada cuando ellos la fecundaron: entonces su conclusión, su composición, fueron meditadas por ellos.

-Popol Vuh

*A pesar de ser descrita como capaz de reducir al más poderoso de los poderosos, aquellos que la aman con devoción son recompensados con un atisbo de su forma bella, de su amor radiante y de su compasión. Incluso Mahishasura, el más egoísta de los demonios, apoyado por un gran ejército de soldados valientes no pudo someterla y tuvo que admitir su derrota. Con sonrisas y astucia, Devi sale victoriosa en toda situación, pues su magnífica energía es el resultado de satyam, shivam, sundaram: lo verdadero, lo bello y lo auspicioso.*

-Swami Satyasangananda Saraswati

## Premisas del proyecto

Este proyecto de investigación nace de una fascinación por los organismos líquénicos – por la singularidad que representa su condición simbiótica, por sus formas exóticas, por el tipo de medioambientes en que se encuentran y por lo que son capaces de simbolizar: los últimos reductos de naturaleza virgen que quedan no solamente en Chile, sino sobre la faz del planeta.

A partir de esta fascinación, el paso siguiente consiste en decidir dedicarles una oda, un gesto artístico y devocional, condensándose este imaginario en la figura del canto: formato arquetípico del acervo cultural chileno, que puede lindar con lo folclórico, con lo poético, y en cierta medida, también con lo religioso o devocional.

En su fase inicial, este proyecto busca por ende determinar en qué medida un “**Canto al Líquen**” se puede asemejar, o no, a ciertas manifestaciones de carácter poético, folclórico o devocional ya existentes en nuestra cultural tradicional. Para ello, estas indagaciones encuentran su punto de partida en la realización de entrevistas a expertos en estas materias, que aportan definiciones y lineamientos sobre lo que caracteriza a cada uno de estos formatos, y cuyos resultados acá se presentan. Junto con otras obras de referencia incluidas al final de este documento, el conjunto de este material pretende ser una ayuda al adentrarnos en el territorio desconocido que supone la creación de un “**Canto al Líquen**”.

Para entender, en primer lugar, lo que es o puede ser un *canto* en su sentido más sublime, este proyecto se inspira también en formas de devoción contempladas en la filosofía hindú, y que la disciplina del Yoga en su vertiente más tradicional ha sabido mantener e integrar. Estableciendo también un diálogo con las ideas en torno a *lo devocional* planteadas por la investigadora Lily Jiménez en la entrevista que acompaña este dossier, el comienzo del mismo se inaugura con la imagen de Devi, representación hindú de la diosa, encomendándole a ella con esto la realización de este proyecto, y situándole como brújula y guía del conjunto de actividades que conformen su realización.

De todos los dioses y seres divinos susceptibles de adoración en la filosofía hindú, es la alabanza y devoción a la diosa, al aspecto femenino de la divinidad que subyace en todas las cosas, y que se personifica en Devi, consorte de Shiva, la que concentra la más alta estima. Mientras Shiva representa para los hindúes la conciencia pura, inmóvil y eterna, incapaz de actuar por sí sola, Devi, su consorte, representa para ellos la energía pura, manifiesta en todas las cosas, subyacente en la materia y capaz de adquirir las más variadas formas. De la interacción de Shiva y Devi (o Shakti, su principio subyacente), según reza la filosofía hindú, se da inicio al cosmos, al universo y todo tal cual como lo



# Premisas del proyecto

*En el largo plazo el arte siempre ha tenido un enorme efecto, ya que el arte impregna los sistemas imaginarios de las sociedades. Visto desde el largo plazo, los efectos del arte son enormes, ya que este abre nuevas maneras de ver el mundo. Cuando una obra de arte funciona, uno se siente más inseguro respecto a lo que son sus propios principios y representaciones; a uno lo fuerza a ver las cosas desde otro punto de vista.*

-Carolyn Christov-Bakargiev,  
historiadora del arte

conocemos. Alabar a la Diosa, encomendarse a ella y agradecerle por todo lo que nos proporciona con benevolencia y en abundancia (alimentos y hogar, amistades y seres queridos, conocimiento y creatividad) constituye por tanto, para los hindúes, un acto de la mayor trascendencia, sublime y primordial, conducente a que ella nos siga regando con sus bendiciones divinas (Satyasangananda Saraswati, 2009).

Simultáneamente, el comienzo de este documento es también coronado con el mantra 25 del texto sagrado Saundarya Lahari. Dicho texto, cuyo título literalmente significa “Olas de belleza”, consiste en una continua invocación a la forma divina de Devi por parte de su autor, Adi Shankaracharya, y hace referencia a las experiencias sucesivas de éxtasis que le inundaron a medida que despertaba en él su energía kundalini, según reza la leyenda, mediante la sola recitación de estos versos divinos.

Tanto la imagen de Devi como la introducción del mantra 25 del texto Saundarya Lahari al comienzo de este documento, sientan las bases sobre las que poder expresar, con la mayor sinceridad e intensidad posibles, nuestra alabanza a los líquenes y a lo más formidable de la naturaleza que ellos representan. Con esto, y si seguimos los postulados de la filosofía hindú, estamos expresando también nuestra alabanza a la diosa, a Devi o a la Madre Universal, que está presente en todas las cosas.

Ahora bien, ¿a quién se ha de dirigir este canto? Hablar de “el liquen”, como si se tratase de una especie singular, plantea ciertas dificultades. Al corresponder más bien, en palabras del científico Reinaldo Vargas, a “estrategias ecológicas en hongos”, y al no estar todos los hongos relacionados entre sí, se vuelve difícil definir a los líquenes en tanto que especie singular; lo mismo que si fuera un copihue (*leptageria rosea*) o un gato montés (*felis silvestris*). Como veremos más adelante, la propia literatura insiste, desde una perspectiva genética y evolutiva, en ver a los líquenes no como individuos singulares, sino que propone la noción de *asociaciones liquénicas* para referirse a aquellas situaciones en que un ‘micobionte’ (u hongo) y participantes fotosintéticos – o el ‘fotobionte’ (un alga o cianobacteria, ¡pudiendo ser varias!), se manifiestan *en estado liquenizado*.

Esto pone de relieve el carácter relacional que subyace a los organismos liquénicos, donde a pesar de que su aspecto externo invite a apreciarlos como organismos singulares, ellos constituyen una propiedad emergente y novedosa que se forma en base a un vínculo que se establece entre organismos independientes, provenientes de reinos de la naturaleza y con una historia evolutiva diferentes.

Siguiendo a Reinaldo, “No es un tema filosóficamente fácil de tocar (...), pero sí semánticamente. Líquenes es la interacción y morfoestructura y fisiología resultante de la participación de las partes, sean muchas o pocas. No es un descriptivo comunitario (hongos más algas), sino el resultado de la interacción. Esto porque (...) ningún organismo es singular (no podríamos sobrevivir sin nuestra biota bacteriana simbiótica que nos ayuda a digerir alimentos y forman parte activa de nuestro sistema inmune).”

# Premisas del proyecto

-Agnes Denes, artista

Tanto como los artistas y otros grupos creativos, los científicos tienden a ser seres peculiares pero estimulantes; creativos pero neuróticos. Son encyclopedias caminantes con un extraño sentido del humor. Trabajar con científicos es como tratar de ver tras una esquina. Uno debe adivinar su terminología y reformular cada pregunta una docena de veces, hasta que responden.

A esto, Vargas luego añade: “Por supuesto, la categorización linneana de los organismos es un sistema práctico, pero siendo los linajes dinámicos y cambiantes en el tiempo no se sostiene del todo. Más aún, [la interacción liquénica] es una interacción obligada para el hongo y algunas algas. Los hongos que liquenizan no tienen otros estados vitales, no se desarrollan fuera de la liquenización y necesitan obligatoriamente participar en una interacción con un alga compatible. Lo mismo corre para algunas algas. Así, no es posible encontrar un hongo que forma líquenes degradando materia orgánica, así como no es posible ver un hongo que degrade materia orgánica (de estrategia saprófita) que se liquenice.”

Estas observaciones dejan entrever que el estudio y la comprensión de estas especies, en la actualidad, plantea una cierta paradoja, que a la vez engarza con preguntas relacionadas con el origen y la evolución de la vida en nuestro planeta. Dado que a pesar de que en muchos casos las ‘asociaciones liquénicas’ invitan a ser percibidas, a simple vista, como si se tratases de sencillos organismos ‘independientes’, p. ej. al ser uno capaz de decir “mira ese liquen”, sus mismas propiedades cuestionan esta clasificación, y refieren a un fenómeno que, se cree, ha venido teniendo lugar desde el origen de los tiempos: al constituirse a partir de dos o más organismos singulares que concurren, dando forma a una nueva estructura, las asociaciones liquénicas serían la manifestación más reciente de un fenómeno ancestral, descrito por la científica Lynn Margulis como **simbiogénesis**.

A través de este fenómeno, “formas de vida completamente nuevas son capaces deemerger a partir de la integración metabólica de formas de vida previa” (Goward, 2009). Tal fenómeno habría tenido lugar reiteradamente a lo largo de la historia evolutiva de la vida, por ejemplo, cuando las células arquea, típicamente sin núcleo, se asociaron hace aproximadamente dos billones de años a un tipo especial de bacteria, para dar paso a una nueva forma de vida: las células eucariote, o con núcleo, que a su vez constituirían la matriz evolutiva de todas las formas subsiguientes de vida macroscópica, incluyendo las plantas, los animales y el hombre.

Es así que al intentar dedicarle un canto al liquen, nos estamos aventurando en una empresa que, ya en sus comienzos, penetra en territorios extraordinarios. Los límites del tiempo se agrandan y nos vemos compelidos a mirar la macro-historia de nuestro planeta; las clasificaciones científicas que acostumbradamente adoptamos para organizar la naturaleza son puestas a prueba.

Todas estas consideraciones hacen que la ruta conducente a la escenificación de un **Canto al Líquen** sea organizada en dos partes, independientes, consecutivas y complementarias. La primera parte de este proyecto, las *Investigaciones Preliminares* que aquí comienzan, tiene como objetivo principal reunir a un equipo interdisciplinario de artistas en torno a la pregunta sobre *qué son, donde habitan y a qué se asemejan los líquenes*.

«Los líquenes constituyen la alianza más notable de la naturaleza»

-Vernon Ahmadjian,  
científico

*No me gusta la palabra ‘Ritual’, ya que se trata de un concepto religioso. Pero si me preguntan si me gusta una cierta ceremoniosidad, mi respuesta en cierta medida sería si. Creo que existe muy poco respeto por la gente que se ocupa verdaderamente con el arte. Y todo se ha vuelto muy rápido, y demasiado informal. Por eso encuentro que una cierta formalidad es importante.*

*–Carolyn Christov-Bakargiev,  
historiadora del arte*



Bacteria en una placa de Petri

Para dar respuesta a ello, invitamos a científicos expertos en distintas ramas de su estudio, con vínculos con las zonas geográficas en que disponemos a adentrarnos, para conducir con ellos salidas a terreno que faciliten oportunidades de encuentro directo con estos organismos. A partir de estas salidas, y mediante la conducción de bitácoras de viaje y registros que plasmen las experiencias acumuladas durante estos encuentros, el paso siguiente consiste en la re-elaboración de dichas experiencias en el marco de laboratorios prácticos. En ellos, se incentivará la experimentación y expresión creativa a partir del material acumulado. No tienen como fin la creación de una puesta en escena, sino más bien la formulación de estrategias de traducción espacial, sonora o a través del cuerpo y la palabra, de estas experiencias de encuentro. Mientras lo hacemos, usaremos como referencia la figura del canto, y los formatos folclórico, poético y devocional.

Los resultados de estos laboratorios, que a fines de Enero de 2018 experimentan como hito un encuentro en la ciudad de Valdivia, sientan las bases para la segunda etapa de este proyecto, consistente en la escenificación propiamente de un **Canto al Líquen**. Con todo, el curso que puedan tomar estas Investigaciones Preliminares, conducentes en última instancia a la realización de una puesta en escena, es en toda medida impredecible.

Asociados a los laboratorios se ha concebido la realización de conversatorios, que abran este proceso de investigación, compartiendo sus premisas y los principales resultados obtenidos durante su desarrollo con los respectivos participantes, devolviendo a las comunidades por donde transite este proyecto parte de los conocimientos recolectados, y socializando el material artístico elaborado durante los respectivos procesos de laboratorio. **cal**.

## Premisas del proyecto

Humboldt fue un pionero en la escenificación estética del conocimiento científico. Con ello se establece una línea que lo lleva de Leonardo da Vinci a Charles Darwin. Tal como el estudio de las proporciones humanas en “El hombre vitruviano” lo es para el humanismo del renacimiento, así mismo se transformó el “Perfil del Chimborazo” en un ícono cultural, como símbolo de la complejidad de un ecosistema.

Las imágenes de Humboldt resultan muy reveladoras en muchos aspectos. Reconocemos el arte como ciencia, y la ciencia como arte.  
-Oliver Lubrich

## Los Naturalistas en Chile y el Naturalismo en el mundo

El Naturalismo fue un movimiento científico, artístico y filosófico nacido en el seno de la cultura Europea durante el siglo XIX, como una respuesta a las tendencias de la época consideradas excesivamente románticas, en el caso del arte, y desapegadas a la ‘realidad objetiva de las cosas’, en el caso la filosofía y la ciencia. Puede decirse que los logros del Naturalismo, al volver más riguroso el pensamiento humano, han influenciado a la cultura occidental hasta hoy.

En tanto que enfoque científico, el Naturalismo refiere a una metodología de investigación utilizada para descubrir y entender mejor el mundo en una época en que la superstición y los mitos religiosos sobre el origen del mundo, o la idea de que ciertos rituales podían, por ejemplo, mejorar las cosechas, todavía se encontraban bastante extendidos. Para el Naturalismo, en cambio, las dificultades en entender o explicar algún fenómeno se deben simplemente a que falta investigar. ¡Cosa que hoy resulta obvia! El Naturalismo científico parte de la suposición de que todo tiene una explicación física o natural.

Por lo mismo, en términos filosóficos el Naturalismo consideraba al ser humano determinado por las fuerzas de la naturaleza. Es por ello que se esfuerza en observar y representar la realidad con imparcialidad y verdad, y de una forma rigurosa y documentada. Puede decirse que la ‘ética’ del Naturalismo incorpora una actitud *amoral* sobre la representación de la vida: no juzga aquello que observa, y prescinde de los valores morales de la época con el objeto de ser más objetivo.

La estética naturalista, en este sentido, se opone a lo que en el siglo XIX es considerado tradicional, en tanto establece una indiferencia, que en ese entonces llega a ser revolucionaria, entre lo “bello” y lo “feo”, sin juzgar lo uno por encima de lo otro.

Este es precisamente uno de los motivos por los que el trabajo de los Naturalistas es reconocible hasta hoy, en tanto sus viajes dieron casi siempre paso a la creación de un registro gráfico y documental, que en muchos casos se conserva hasta hoy. Atractivas por su gracia y sencillez, estas obras encapsulan el espíritu de una época en que la ausencia de cámaras fotográficas u otros medios modernos de registro, y las incipientes metodologías propuestas por el positivismo científico, propician su desarrollo y proliferación como artefactos artísticos que, a la vez, cumplen una función de representación científica. De esta forma, en la obra de los Naturalistas puede decirse que se conjugan investigación científica, trabajo intelectual y creación artística a la vez.





De vuelta en el Pizarro, levaron anclas y continuaron el viaje. Humboldt estaba feliz. Su única queja era que no les permitían encender las lámparas ni las velas de noche por temor a llamar la atención del enemigo. Para un hombre como él, que no necesitaba más que unas pocas horas de sueño, era una tortura tener que yacer en la oscuridad sin nada que leer, diseccionar o investigar. Cuanto más al sur estaban, más cortos eran los días, y pronto se quedó sin poder trabajar a partir de las seis de la tarde. De modo que se dedicó a observar el cielo nocturno y, como muchos otros exploradores y marinos que habían cruzado el Ecuador, se maravilló ante las nuevas estrellas que veía, constelaciones que no aparecían más que en el cielo austral y que le recordaban todas las noches lo lejos que había viajado. La primera vez que vio la Cruz del Sur, Humboldt comprendió que había hecho realidad los sueños de su “más tierna infancia”.

Aunque siempre se había enorgullecido de su enfoque sistemático, a Humboldt le costó dar con un método racional para estudiar su entorno. Los baúles se llenaban tan deprisa que tuvieron que encargar más resmas de papel para prensar las plantas, y a veces encontraban tantos especímenes que apenas podían transportarlos hasta su casa. A diferencia de otros naturalistas, Humboldt no estaba interesado en llenar vacíos taxonómicos; estaba recopilando ideas, decía, más que objetos de historia natural. Era la “ impresión global”, escribió, lo que más le cautivaba la mente.

En el s. XVIII, las ideas de que la naturaleza podía perfeccionarse dominaban el pensamiento occidental. Se creía que la humanidad mejoraría la naturaleza con el cultivo de tierras, y el lema era “mejorar”. Campos ordenados, bosques clareados y limpios pueblos convertían una naturaleza salvaje en un paisaje agradable y productivo. Por el contrario, la selva primitiva del Nuevo Mundo era una “horrible tierra salvaje” que había que conquistar. Había que poner orden en el caos y transformar el mal en bien.

A mediados del s. XVIII, Buffon había presentado una imagen del bosque primitivo como un horrible lugar lleno de árboles putrefactos, hojas en descomposición, plantas parásitas, aguas estancadas e insectos venenosos. La naturaleza, decía, era deforme. Aunque Buffon había muerto el año anterior a la revolución francesa, sus ideas sobre el Nuevo Mundo seguían influyendo en la opinión pública. La belleza era lo mismo que la utilidad, y cada hectárea arrancada al monte era una victoria del hombre civilizado sobre la naturaleza sin civilizar. ¡Lo “hermoso” –había escrito Buffon– era la “naturaleza cultivada”! Humboldt, en cambio, advirtió que la humanidad tenía que comprender cómo funcionaban las fuerzas de la naturaleza, cómo se conectaban todos esos diferentes hilos. Los seres humanos no podían alterar el mundo natural a voluntad y en su propio beneficio.

Viajaban de día, y de noche acampaban en la arena a las orillas, siempre con los instrumentos y las muestras recogidas en el centro y las hamacas y varias hogueras formando un círculo protector alrededor. Si era posible, ataban las hamacas a los árboles o los remos clavados en el suelo. Encontrar madera seca para hacer fuego en la húmeda selva solía ser difícil, pero era una medida de defensa fundamental contra los jaguares y otros animales.

A pesar de los peligros, Humboldt estaba fascinado por la jungla. De noche le encantaba oír el coro de monos y discernir las distintas aportaciones de las diversas especies, desde los rugidos ensordecedores de los monos aulladores que reverberaban por toda la selva, a grandes distancias, hasta los suaves “tonos como de flauta” y “rugidos” de otros. La selva estaba llena de vida. Había “muchas voces que nos proclaman que toda la naturaleza respira”, escribió. A diferencia de la región agrícola del lago Valencia, este era un mundo primitivo en el que “el hombre no ha perturbado el curso de la naturaleza”.

Los días viajando desde Quito y luego subiendo el Chimborazo habían sido una especie de viaje botánico del ecuador a los polos, con todo el mundo vegetal extendiéndose en una aparente sucesión de capas a medida que subían la montaña. Los grupos de plantas iban desde las especies tropicales en los valles hasta los líquenes que había visto cerca de la línea de nieve. En sus últimos años de vida, Humboldt hablaba a menudo de que había que interpretar la naturaleza desde “un punto de vista más alejado” desde el que se podían ver esas conexiones, y el momento en el que lo había comprendido fue allí, en el Chimborazo. De “un solo vistazo”, contempló toda la naturaleza desplegada delante de él.





*Humboldt a los pies del Chimborazo*

*No había un solo hombre, un solo animal, pájaro, pez, cangrejo, madera, piedra, caverna, barranca, hierba, selva. Sólo el cielo existía. La faz de la tierra no aparecía; sólo existían la mar limitada, todo el espacio del cielo. No había nada reunido, junto. Todo era invisible, todo estaba inmóvil en el cielo. No existía nada edificado. Solamente el agua limitada, solamente la mar tranquila, sola, limitada. Nada existía. Solamente la inmovilidad, el silencio, en las tinieblas, en la noche.*

*-Popol Vuh*

En el caso chileno, los llamados Naturalistas (Claudio Gay, Ignacio Domeniko, Rodulfo Philippi, Eloísa Díaz, entre otros) fueron científicos activos en nuestro territorio a partir del s. XIX, contratados por el Estado con el objeto de hacer, por primera vez, un registro y documentación minuciosos del territorio y sus habitantes. Hasta ese entonces, lo que se sabía sobre Chile, y el proyecto de ‘nación’ que se gestaba, contaba con pocas referencias exhaustivas y concretas, y que estuvieran documentadas, respecto a las características de la nación.

La obra de estos Naturalistas constituye por tanto un impulso por establecer soberanía sobre el territorio, y por estudiar, inventariar y proyectar lo que Chile comenzaba a ser. Con ello, estos científicos contribuyeron a una organización incipiente de la república y a la consolidación del ideario de nación, dotando a Chile de una auto representación como sociedad – y por medio de esto, de identidad, contenido, rasgos definidos y densidad conceptual (Salgado, 2012). Este autor propone también que el trabajo de los Naturalistas en Chile “expande” con ello el territorio, aumentando el nivel detalle con que lo entendemos, permitiendo identificar sus recursos naturales y posibilitando, de paso, su desenvolvimiento económico.

### Claudio Gay

Su obra es considerada una piedra angular en la formación del Estado Chileno. Investigó la historia, el territorio y el universo natural y cultural de Chile, y escribió *Historia Física y Política de Chile*, un mamut enciclopédico sobre el país, sus paisajes, su cultura y su gente.

### Ignacio Domeniko

Original de Polonia, estudió en extenso los recursos minerales del país, y promovió un nuevo sistema de enseñanza, llegando a ser rector de la Universidad de Chile

### Rodulfo A. Philippi

Contribuyó a la organización del Museo de Historia Natural en Santiago, y dictó entre otras la cátedra de Botánica y Zoología. Su trabajo constituyó un gran aporte al conocimiento sobre la fauna y la flora de Chile. [cal.](#)

*Lo que me fascina de los líquenes es que son ecosistemas en sí mismos. Si bien todos los organismos están conectados e interactuando entre sí, en este caso la interacción deriva en una forma biológica única*  
-Reinaldo Vargas, científico

*Uno nunca debe tener miedo de adentrarse en lo desconocido y de aceptar lo desconocido como su propio medio. Muchas veces, el arte consiste en ver cosas que otros no pueden y en hacer conexiones donde nunca han existido antes.*  
-Agnes Denes, artista

## El liquen, los líquenes

Los líquenes constituyen la alianza más notable de la naturaleza. Combinaciones de ciertos hongos y algas han sido tan exitosas que existen alrededor de 20.000 especies de líquenes distribuidos en la mayoría de los ambientes habitables del mundo. (Ahmadjian, 1974).

Por definición, los líquenes constituyen organismos simbióticos, habitualmente compuestos de un hongo participante, el “micobionte”, y de uno o más participantes fotosintéticos, el “fotobionte”, que en la mayoría de los casos puede tratarse de un alga verde o de una cianobacteria. A pesar de que la naturaleza dual de los líquenes es hoy en día ampliamente reconocida, es menos sabido que algunos líquenes constituyen simbiosis que involucran a tres o más participantes («Sin dejar de considerar el *micobioma* dentro de los talos, muy diverso y del que poco sabemos como participa en la interacción» RV). Las posibles relaciones de micobiontes y fotobiontes pueden, de hecho, ser muy complejas. A pesar de que los líquenes pueden constituir entidades simbióticas que involucren a tres reinos, en general son tratados como especies en muchos estudios. Por cierto, desde una perspectiva genética y evolutiva, los líquenes no han de ser vistos como individuos, lo que tiene múltiples implicancias para muchas áreas de investigación, incluyendo estudios de desarrollo y reproductivos. La naturaleza de la simbiosis líquénica es muy debatida y merece mayor investigación. La mayoría de los textos de estudio así como muchos investigadores se refieren a ellos como una forma clásica de “mutualismo”, en donde todos los participantes obtienen beneficios de la asociación. De manera alternativa, los líquenes también han sido considerados un ejemplo de parasitismo controlado, debido a que el hongo pareciera obtener la mayoría de los beneficios, mientras que el fotobionte puede crecer más lento en estado liquenizado que como lo haría de manera libre.

En general, la simbiosis de los líquenes ha sido muy exitosa en tanto los líquenes pueden ser encontrados en casi todos los hábitats terrestres, desde los trópicos hasta las regiones polares. Por cierto debido a esta simbiosis, tanto el fotobionte como el micobionte se han podido expandir a un sinnúmero de hábitats en donde no podrían existir por separado. Por ejemplo, la mayoría de las algas y cianobacterias se presentan en hábitats acuáticos o en ambientes terrestres muy húmedos, pero como parte de los líquenes, ocurren abundantemente también en hábitats secos.



# El líquen, los líquenes

Un liquen es un ser vivo que en realidad es una mezcla, una combinación -lo que se llama una relación simbiótica- entre un hongo y un alga. Y hay una relación muy bonita, porque por un lado el hongo, que no genera azúcares -o sea, que no genera alimento- recibe a esta alga y le da una casa, le da una estructura donde vivir. Y por otro lado el alga le genera azúcares, que permiten que este hongo pueda subsistir.

-Francisca Massardo,  
científica

Por su parte, no solamente el hongo es capaz de aumentar el consumo de agua debido a su bajo potencial de agua, sino que también reduce significativamente la intensidad de la luz a la que se expone el fotobionte. Alta intensidad lumínica afecta negativamente al fotobionte, por lo que la liquenización es un mecanismo a través del cual los fotobiones pueden expandirse en ambientes de alta luminosidad. Por ello, también existen beneficios de la liquenización por parte de los fotobiontes. En general, puede ser menos importante evaluar la liquenización desde una estricta perspectiva costo/beneficio, que reconocerla como un ejemplo prominente de una simbiosis exitosa (Nash, 2008).

Los líquenes son seres enigmáticos y complejos cuyos cuerpos vegetativos (talos) son el resultado de asociaciones simbióticas cíclicas entre, al menos, un hongo heterótrofo (micobionte) y un socio fotosintético (fotobionte), unicelular o cenobial, que es el que sintetiza los azúcares necesarios para el metabolismo, liberando oxígeno en el proceso. Los fotobiontes pueden ser cianobacterias de color verde azulado -procariotas- y/o algas verdes unicelulares -eucariotas-. Los micobiontes más comunes son hongos ascomicetos. De este estrecho contacto físico de interacción mutualista, se originan talos liquénicos estables con morfología, anatomía, fisiología, genética y ecología específicas, las cuales, en realidad, no son más que individuos complejos resultantes de la integración de los simbiontes (holobiontes).

Los talos liquénicos presentan, frente a los de los simbiontes aislados, gran originalidad morfológica, fisiológica, adaptativa, de modos de vida y también en cuanto a su modo de reproducción, es decir constituyen innovaciones simbioespecíficas. Los líquenes son un buen ejemplo de cómo la integración cíclica de los simbiontes que participan proporciona el potencial de nuevas y distintas relaciones entre organismos, y puede ser un mecanismo de innovación evolutiva con efectos morfogenéticos, es decir estar en el origen de nuevas entidades con propiedades emergentes, las cuales no son el resultado de la suma lineal de sus partes (simbiogénesis).

Las alrededor de 14.000 especies conocidas de líquenes tienen una amplia distribución, desde los polos al ecuador, aunque sólo constituyen la vegetación dominante en el 8% de la superficie terrestre. Son capaces de desarrollarse sobre todo tipo de sustratos inertes u orgánicos (minerales, hojas, caparazones de animales, etc.). Son especialmente abundantes en los medios más extremos (desiertos fríos y cálidos o altas montañas), donde las plantas vasculares tienen dificultades para desarrollarse, y la mayor diversidad la alcanzan en los trópicos, aunque no en las selvas. Sin embargo, son bastante **estenoicos** (con exigencias muy rigurosas para su supervivencia y baja tolerancia a variación de los factores que permiten su reproducción). Por ello, son excelentes bioindicadores de las condiciones ambientales de su hábitat.



<https://www.dropbox.com/s/54r7qx6jqe5o9f8/FONDART%20lichenes.mp4?dl=0>

La vida es activada por el sol que ha existido millones de veces más que los humanos, y los ciclos que vemos son pequeñas ondas en un sistema que tarda billones de años en extinguirse.  
-Agnes Denes, artista

## El liquen, los líquenes



En realidad, la liquenización podría interpretarse como una de las vías de colonización del medio terrestre por parte de los seres heterótrofos (aquellos organismos que dependen de otros organismos para su alimentación, pues no son capaces ellos mismos de alimentarse de materia inorgánica, a diferencia de los seres *autótrofos*). Pero también puede sostenerse que las algas verdes, con la envuelta fúngica, quedaron protegidas de los efectos adversos de la radiación luminosa sobre sus cloroplastos y también frente a la desecación rápida, y sólo así pudieron ellas enfrentarse a un nuevo ambiente, el atmosférico, mucho más seco, cambiante y estresante que el acuático. Se trataría, en suma, de organismos que unidos pueden afrontar la diversidad.

Los líquenes no constituyen un grupo sistemático homogéneo, son **polifiléticos** (no tienen necesariamente antepasados comunes). En general, cada especie de liquen se corresponde con un hongo distinto, con algunas excepciones a esta norma. En cualquier caso, la liquenización permite colonizar ambientes no asequibles al resto de los hongos o a otros vegetales autótrofos y parece tener un origen muy antiguo. Se conocen fósiles datados del Precámbrico, hace unos 500 millones de años, por lo que podrían ser considerados verdaderos supervivientes de la paleohistoria terrestre y ponen de manifiesto el gran éxito de este fenómeno biológico para la adaptación.

### Componentes de la simbiosis liquénica:

**Micobiontes.** La mayoría de los hongos que liquenizan pertenecen a la categoría 'Ascomycetes', y sólo unos pocos pertenece a las categorías 'Basidiomycetes' (50) o 'Deuteromycetes' (200). La clasificación y denominación de los líquenes se refieren siempre al micobionte. Dentro de ascomicetos se reconocen 35 órdenes. La liquenización es mucho más rara en los basidiomicetos, donde sólo se conocen unas 50 especies.

**Fotobiontes.** Pueden pertenecer a las cianobacterias (procariotas, sin núcleo celular diferenciado), clorófitos (eucariotas o células con núcleo verdadero, algas verdes), de formas unicelulares, cenobiales o filamentosas, y a las heterocontófitas (sólo encontradas en dos géneros de líquenes).y otros (Barreno, Ortega 2003).

Al contrario de lo que sucede con los hongos, son muy pocos los géneros de algas capaces de liquenizar, unos 30. Los cianobiontes más comunes son por orden de frecuencia estos son Nostoc, Scytonema, Stigonema, Gloeocapsa y Calothrix. Las algas verdes más comunes son: Trebouxia, Trentepohlia, Coccomyxa y Myrmecia. cal.

## **PARTE 2**

*La aparición del Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo en 1839 hizo famoso a Darwin. Escribía de plantas, animales y geología, pero también sobre el color del cielo, la sensación de luz, la quietud del aire y la neblina de la atmósfera, igual que un pintor con pinceladas enérgicas. Darwin, como Humboldt, había registrado sus respuestas emocionales a la naturaleza, además de proporcionar datos científicos e información sobre los pueblos indígenas.*

*-Andrea Wulf*



## Lo folclórico

Entrevista a Ignacio Ramos Rodillo, Historiador

### ¿Qué caracteriza a las manifestaciones folclóricas?

En términos prácticos la idea de folclor refiere a tres dimensiones: 1) el “Hecho Folclórico”, que constituyen las prácticas culturales de las así llamadas *Sociedades Tradicionales*; 2) la ciencia o disciplina que se dedica a estudiar esto; y 3) folclor en tanto que las disciplinas artísticas y del espectáculo. Respecto al primer punto, una sociedad tradicional es distinta a una sociedad moderna: vive de forma pre-moderna. Es mucho más comunitaria que individual, no está tan tecnificada, es de una cultura más oral que letrada, todavía persiste una visión religiosa del cosmos. El trabajo no está distinguido del tiempo de ocio, o más bien de la fiesta, y la economía no es monetaria, sino que más basada en el trueque. Es básicamente una sociedad rural. De allí provienen y allí se sitúan, en estricto rigor, los hechos folclóricos. Esta dimensión se refiere también a la cultura tradicional, o popular tradicional. Desde la visión latinoamericana, es la cultura rural de los sectores mestizos, que no son ni negros ni indígenas. Hay investigadores que hablan de un folclor indio, o un folclor negro. O los gringos, por ejemplo, tienen un rollo con el folclor urbano. Pero para nosotros en América latina lo más llamativo fue el folclor rural, campesino.

Al mismo tiempo, el folclor constituye la ciencia o la disciplina que se dedica a estudiar esto. Como ciencia, se desarrolla fundamentalmente en Europa desde el s. 18. Luego pasa a América Latina, es importado por algunos investigadores alemanes, y acá se desarrolla como una ciencia con sus bemoles, con sus carencias.

El tercer elemento podría ser el folclor en tanto que las disciplinas artísticas, y del espectáculo y la industria, que representan con grados más o menos amplios de autenticidad o de legitimidad –eso también es muy discutible– el acervo cultural de las sociedades tradicionales. Por ejemplo, lo que hacen los Quincheros. Eso es folclor en la medida que es música popular, urbana, grabada en un estudio, vendida en disquerías, en que ves escenarios modernos, con músicos profesionales, pero todo eso es folclórico en la medida en que alude a la música que supuestamente se interpreta, en este caso, *en un hecho folclórico real*. Desde ese punto de vista, el folclor es siempre una representación. El folclor no es algo auténtico, en el sentido de una autenticidad radical. No es lo verdadero. Constituye una serie de prácticas culturales, están avaladas por instituciones y por una historia intelectual, que abordan una dimensión de la realidad latinoamericana y mundial que es la sociedad tradicional en desaparición –en el caso latinoamericano, además base de la nacionalidad.

El folclor fue así de importante, en la mayoría de los casos, porque fue el dispositivo con el cual casi siempre los estados nacionales, o también los investigadores autónomos, decidieron comenzar una exaltación de la cultura nacional, que es considerada “la más nacional” por ser “la más auténtica”. Esto, en un contexto mundial de modernización acelerada, y de cosmopolitización de la vida de los seres humanos comunes y corrientes, en que se suponía que había una suerte de pérdida de la identidad. En general, el folclor nace del diagnóstico de que la modernidad destruye modos de vida que son distintivos de los países, y al mismo tiempo homogeniza culturalmente a todas las naciones del mundo. Eso es el folclor a muy grandes rasgos. Es una representación moderna, de un mundo que se supone que no es moderno; una representación urbana, industrial, oficial también, estatal, del mundo cultural de la sociedad tradicional.

## Pero el hecho de que existen manifestaciones tradicionales que se ven amenazadas con el paso de la modernidad, es indiscutible a la vez...

Uno de los problemas del folclor en Chile y en América Latina es que carece de nociones críticas. Lo que el folclor hace es exaltar un tipo de cultura, que es la cultura tradicional, pero sin enfrentar las condiciones productivas, sociales y políticas que ponen en riesgo la supervivencia de un modo de vida tradicional. Por ejemplo, el capitalismo, o la necesidad real a nivel educacional y de salubridad pública, para una población que sufría una de las tasas más altas en el mundo de desnutrición y mortalidad infantil. Ese tipo de problemas, que habían en el campo chileno en el s. XX, el folclor nunca los asumió. Porque el folclor sólo ve, al menos en Chile, la dimensión cultural, y la celebra como algo dado, como algo ideal.

## Y si tu visión del folclor en Chile es así de crítica, ¿por qué te entusiasmaste y decidiste investigar folclor?

Porque me llama la atención, para empezar, el que sea un campo tan fructífero para el desarrollo de un tipo de música que es alucinante. Y te estoy hablando de América Latina entera. El folclor después de los años '60 se transforma en una categoría medio independiente del folclor como ciencia, y se establece como una gran categoría en la música popular, que alberga una concepción muy conservadora del folclor, como la de los Huasos Quincheros, o de los conjuntos folclóricos, y al mismo tiempo es un concepto que puede ser defendido por la gente de la nueva canción. Eso también pasa a nivel mundial, en un momento en que la izquierda mundial se hace cargo del folclor como un proyecto de cultura popular. Es un momento en que el folclor se transforma en un dispositivo al servicio de una visión crítica de la sociedad, desde un punto de vista, no se si marxista, pero al menos de izquierda. Y eso sumado al hecho de que en los '50 comienzan a aparecer algunos folcloristas, ponte tú la Violeta Parra en Chile, o José María Arguedas en el Perú, que comienzan a hacer una investigación del folclor, desde posiciones teóricamente más críticas, en el caso de Arguedas, o desde una sensibilidad política mucho más izquierdista y más crítica, como en el caso de Violeta. Entonces, en su origen el folclor es un concepto super conservador. No es de derecha, pero es un concepto que está como diseñado para la derecha. Es durante el s. XX, sobre todo de los años '40 y '50 en adelante, que comienzan a aparecer posiciones críticas en el folclor, pero que por lo menos en Chile no redundan en una visión crítica al interior de la ciencia folclórica. Como sí pasa en Argentina, donde hay hasta el día de hoy una escuela folclórica bastante importante, con lecturas que hacen del folclor algo estructuralmente crítico. Asumen la diferencia de clase, la diferencia de género, es decolonial, y es crítica. Pero en el caso chileno, el folclor es, al menos teóricamente hablando, super conservador y acrítico.

Lo descrito a partir de los años '40 y '50 forma parte de lo que se llama la Renovación Folclórica, o desde la visión norteamericana el Folk Revival. Es un fenómeno de renovación de las formas tradicionales del folclor, en que se crea un mercado cultural en que el folclor comienza a desarrollarse como una música popular de aspiración global, incorporando elementos de otros géneros mundiales, que no tienen necesariamente que ver con el folclor originalmente. Por ejemplo el impacto que tiene el jazz en folclor en América Latina, en los conjuntos vocales de Argentina, como los Huanca Hua, o Los Quilla Huasi, que son los conjuntos que inspiran al Neofolclor en Chile, que son ponte tú Las Cuatro Brujas, o Los Cuatro Cuartos, el folclor vocal.

En el caso de la Nueva Canción Chilena, mezclan el folclor con asumir esta idea de la música andina, que es un invento chileno, que exportan después a Europa y al resto de América Latina, al mismo tiempo que recogen un montón de elementos de la música caribeña, a través de un vínculo con Cuba. Hay un vínculo con la Nueva Trova, y Fidel Castro manda a Chile un conjunto, Los Manguaré, que luego instalan la música andina en Cuba. O casos más puntuales como Víctor Jara, o Rolando Alarcón, Pato Maas, Ángel Parra, que echan mano, si no al rock, al menos a elementos del rock para generar una música de gusto juvenil. Pero todo eso no deja nunca, para ellos, de ser folclor. Y eso implica al mismo tiempo una re-elaboración del folclor como concepto. No necesariamente por parte de los investigadores, pero en el discurso de este artista y de los gestores, está la idea de que el folclor es mucho más que la música tradicional. Ahí se entiende la idea de que el folclor es música *de raíz* tradicional, música *que se inspira en* ritmos tradicionales. Pero no necesariamente que los representa. Hay un desplazamiento, medio semántico por un lado, pero que musicalmente todavía responde a ciertos valores y a ciertos recursos sonoros y rítmicos que sí son de origen folclórico, de origen tradicional. Con el agregado de que el folclor no se aprecia ahora desde un punto de vista solamente nacional, que es la tónica también. El folclor siempre es muy nacionalista.



Arriba: Margot Loyola  
Abajo: Los Huasos Quincheros

**¿Son las manifestaciones folclóricas siempre musicales, o hay otro tipo de experiencias?**

Al menos desde la experiencia chilena, y yo creo que en el Cono Sur, Perú, y México, el folclor es casi siempre música y danza. Y algunas veces, claro, van juntos: por ejemplo en los conjuntos folclóricos. Estos son grandes cuerpos de baile, con música. Si revisas, lo que se produjo durante el s. XX son compendios de música y danza. En Chile más música, pero en Argentina por ejemplo hay varios libros sobre danza folclórica. Y los conjuntos folclóricos, son un invento fundamentalmente de los rusos, durante la Unión Soviética, y que en América Latina tuvo un impacto super importante en México y en Chile. El Bafona, el Bafochi vienen de esa tradición, de los conjuntos folclóricos soviéticos. Pero el folclor tiene una dimensión más lingüística que está asociada a la cultura oral. El folclor parte de la base de que la cultura es inmaterial. Por tanto, lo folclórico, desde ese punto de vista, sería la literatura oral, que serían las canciones, los cuentos, las narraciones, los poemas populares, la cultura oral básicamente. Y algo de eso persiste en Chile. La formación de la institucionalidad folclórica se da a partir de los estudios literarios. Pero por lo general, lo que yo he visto, es que cuando se habla de la materialidad de la música y de la cultura tradicional, ahí la gente prefiere hablar de artesanía. Que es otra palabra, pero que dentro de este gran problema de la cultura popular, durante su formación moderna, pertenece al mismo campo, junto a folclor, artesanía, literatura oral, literatura popular, es todo más o menos lo mismo.

También hay otros conceptos. Puedes afrontar el estudio de una expresión tradicional, eventualmente folclórica, por ejemplo desde la performance, o desde los estudios culturales o la antropología. Pero en términos duros, el folclor es casi siempre música y danza, al menos en América Latina. Aunque el concepto es amplio, lo que da para hablar de muchas expresiones igual.

**¿Y qué pasa con la literatura?**

Los estudios folclóricos en América Latina comenzaron como estudios sobre literatura oral. Ahora, el triunfo social del concepto está en la música y en la danza. Lo más popular, lo más masivo, lo que más vendió en términos de industria, la mayor cantidad de trabajos sobre este tipo de expresiones se dieron en música y danza. Eso no quita que uno pueda ocupar el término “lo folclórico” para referirse a un montón de cosas; como un adjetivo. Es una palabra que da para mucho. Respecto a los usos más disciplinarios del folclor, en tanto estudio y prácticas artísticas, el término cabe en lo escénico, aunque no me queda claro hasta qué punto, por ejemplo, el discurso médico tradicional, sobre el uso de determinadas plantas tradicionales para tratar el empacho en las guaguas, se le puede decir folclor. Aun así, hay textos que hablan de un folclor médico, como María Ester Grebe.

**¿Hay algunos rasgos consuetudinarios o específicos de las manifestaciones folclóricas chilenas?**

Lo que puedo describir es el folclor en tanto representación. Las manifestaciones de la cultura tradicional, vistas independientemente, es otra pregunta. A mí me parece importante entender que el folclor no es la cultura tradicional, el folclor científico y el folclor artístico no son “el folclor”, son representaciones. Y hay una mediación estética, hay una mediación de clase de por medio, y en esa mediación pasan un montón de cosas. A mí me interesa estudiar eso por la mediación.

Lo que puedo decir, aludiendo al concepto de folclor, es que el folclor generó una visión de Chile, musical y sobre todo danzaria. Se expresó en la idea de que Chile está conformado por regiones culturales, como regiones étnicas. Por ejemplo un Chile Central, que va de Copiapó hasta Chillán, hasta el Biobío, que corresponde al Chile histórico del s. XIX antes de la Guerra del Pacífico, y antes de la invasión de la Araucanía. Es este mundo mestizo, católico, campesino de hacienda. La hacienda parte siendo un lugar super buena onda, donde hay huasos y hay chinas, donde la gente baila cueca, etc., y realizan una serie de prácticas que forman parte del folclor, como la trillada de yegua, la ramada, en fin. Esas son imágenes que están representadas luego en el folclor, sobre todo en la música y en la danza. Desde ese punto de vista, en el valle central no hay indígenas –cuando en realidad los hay. Y ahí hay un problema. Porque en el folclor, salvo casos contadísimos como la Margot Loyola o la Violeta Parra, no hay interés por lo indígena, por que lo indígena no es chileno, dado que no corresponde a esta idea del Chile mestizo, y por otro lado lo que hacen los Indios no es música, porque no suena a música desde la estética occidental.



Conjunto Cuncumén,  
Años '60

**Si el folclor es folclor en tanto que representación, y no equivale a la cultura tradicional en tanto siempre existe una mediación estética y de clase, ¿la obra de Violeta Parra caería dentro de esa categoría, del folclor como representación?**

Claro, pero una de las cosas que hacen a Violeta Parra un ser humano alucinante como artista es que ella llevó a cabo un montón de estrategias para mezclarse con la cultura tradicional. Yo tengo una tesis sobre eso, y hablo justamente de cómo ella lo intentó llevar a cabo. Lo que hay en juego, más que las prácticas mismas, es la autenticidad como uno de los valores más importantes de la práctica en música popular. Llegar a lo auténtico es clave para legitimar tanto la práctica del artista, como su recepción por parte del público. Todas las músicas populares manejan alguna noción de autenticidad. Por ejemplo para el caso de la cumbia, en tanto que género popular, demanda del que la canta o la consuma una adscripción social particular, por ejemplo que pertenezca a las clases rurales. Un cuico escuchando o tocando cumbia *es un abajista*, etc. Ahí empiezan los problemas. Puede tocar súper bien, pero su práctica se va a ver deslegitimada en tanto que es cuico, por lo tanto tiene que desarrollar un discurso o una performance de autenticidad para hacerse pasar, por ejemplo, por alguien de clase popular. Y en el caso del folclor, y este es uno de los géneros donde es más importante, la autenticidad demanda que el artista en muchos casos se invente una biografía donde se vea legitimado como un cultor natural. Alguien que no representa la sociedad tradicional artísticamente, porque viene de ahí.

Violeta Parra acomodó su biografía, y conoce a Rosa Lorca, quien le enseñó cómo ser una cantora campesina. Y a partir de ese momento ella deja de pintar, comienza a alterar su aspecto, deja de andar con taco, empieza a ocupar pollera, comienza a descuidar su aseo personal, a no lavarse el pelo, y cambia su manera de hablar. Hay mucho de escenificación. Muchos de los artistas del folclor son gente que sabe que está llevando a cabo una mediación, pero para hacerla más real “la actúan”, “la performean”. Hacen una performance.

Hay folcloristas que reconocen esta distancia, reconocen este problema de la representación, reconocen que hay una distancia enorme entre el hecho folclórico como tal y lo que ellos hacen. Y hay artistas, como la Margot Loyola, que asumen esa distancia, y la reconocen, y su legitimación pasa porque ella intenta tener una relación muy cercana con sus informantes. Esa es una forma de enfrentar el problema. Pero la Violeta Parra se quiso transformar en una suerte de representación trascendental de la cantora campesina. Donde hay básicamente la idea de generar una fusión entre ella misma, y este mundo tradicional. Es un problema que tiene que ver con esta triple dimensión del folclor. Al ser estas tres cosas al mismo tiempo, se vuelve una pila de problemas. Pero esos problemas son resueltos en alguna forma por los folcloristas.

**Entonces, lo que hemos conversado no excluye el hecho de que una representación musical, cualquiera sea, pertenezca al ámbito del hecho folclórico en sí**

En el caso del canto a lo poeta, lo que tienes ahí es la idea del cantor natural, porque en general los folcloristas no se dedicaron al canto a lo poeta. El canto a lo poeta, salvo la Violeta Parra, quedó fuera del canon del folclor. Esto para complicar todavía más las cosas. He estudiado harto esto, y lo que los viejos establecen es la idea de que son cultores naturales. Y desde ese punto de vista, es lo más parecido que hay a un hecho folclórico. Pero ellos difícilmente te hablan de folclor. No es que no lo hagan, peor hablan más del género musical, p. ej. Canto a lo Poeta, o Canto a lo Divino.

### **¿Qué aspectos formales definen una representación folclórica hoy en día en Chile?**

El folclor en Chile tiende a formalizarse en repertorios de danzas y músicas particulares, por zonas: zona norte, zona andina, norte chico, zona central, chiloé. Lo que tiene que ver con la representación, se define en torno a lo que acontece en los años '50 con el llamado "Folclor de Proyección". Es el trabajo de artistas del folclor que al mismo tiempo investigan, y que desarrollan Violeta Parra, Margot Loyola, Raquel Barros con su conjunto, y los conjuntos que nacen del Millaray y el Cuncumen. Este último surge en una escuela de temporada de la U. de Chile, donde destacan Silvia Urbina, René Alarcón y Víctor Jara. Ellos son los tres más llamativos. Y el Millaray también surge al alero de Margot Loyola, de ahí salen Hector Pávez y Gabriela Pizarro. Ella, junto con Margot Loyola, Violeta Parra y Raquel Barros son las cuatro figuras más importantes del Folclor de Proyección en Chile, que se desarrolla desde la primera mitad de los '50 hasta el Golpe de Estado.

### **¿Notarías alguna evolución en las últimas décadas, en lo que concierne al folclor chileno?**

Más o menos desde los años '50 hasta el Golpe de Estado, esa es la fecha en que se consolidan estos formatos del Folclor de Proyección, Folclor de Conjunto o de Ballet. De ahí en adelante no ha habido un avance sistemático, o más bien, se cristalizaron unas formas que son clásicas, que son modélicas, y que son el gran paradigma de la danza folclórica en Chile. Eso respecto a los ballet folclóricos y a los conjuntos más institucionales. También se da por un sistema de festivales, hay varios en Chile, es un circuito bien grande que dura todo el año. A eso habría que sumarle los campeonatos de cueca, que son varios más, la asimilación en muchos casos también con el rodeo. Entonces podemos decir que hay un sector del folclor nacional, que pertenece a este circuito más antiguo que es el Folclor de Proyección, que todavía opera.

### **¿Cuáles son las "reglas de oro" de las representaciones folclóricas en Chile?**

Mira, es medio obvio, pero justamente por ser representaciones, son escénicas. Eso quiere decir que son representaciones artísticas. Fundamentalmente lo que está en juego es la idea de que el folclor en Chile se compone de regiones culturales. En general tienden a estar muy diferenciadas entre sí. Por ejemplo, una representación del Bafona contempla un espectáculo donde van presentando las escenas casi siempre de sur a norte, y casi nunca al revés. Llama la atención que Magallanes, la Patagonia, no están. Por lo general representan las instancias folclóricas más destacadas para ellos. Por ejemplo, el norte van a ser siempre fiestas religiosas del tipo La Tirana, y siempre va a ser La Diablada. Las comparsas, que son las otras hermandades, por ejemplo de gitanos o rusos, osos apaches, yo no las he visto. Para el caso del valle central, representan encuentros de huasos con chinas, algunas veces representan una trilla de yegua, pero en general representan una festividad muy imaginaria, donde se encuentran, bailan la cueca, y los hombres se desafían a hacer un baile tipo malambo, en torno a una botella. Yo creo que eso es derechamente una invención espectacular.

Hay que tener en cuenta que muchas veces los conjuntos desarrollan un trabajo en base a escenas que se copian entre ellos. Y a nivel escénico es importante tener en cuenta que son ballet folclóricos, y que se rigen por lo tanto por los patrones de la danza como tal. Ese sentido más docto, por así decirlo, de la danza, está muy marcado por la influencia de Margot Loyola y de los ballets que se forman en los '60.

En lo personal tengo una visión bien crítica del folclor. Respecto del trabajo del folclorista, me interesa, y sigo trabajando el folclor desde una perspectiva histórica, hasta el '73. Pero me parece que lo importante es revisar qué es lo que opinan los mismos artistas del folclor. Ellos tienen un sentido muy nacional del trabajo, piensan en Chile constantemente. Me parece que hoy en día el folclor forma parte del ámbito de la cultura más profesional, por así decirlo, y en ese sentido no tiene mucho que ver con lo que podría haber sido un hecho folclórico como tal.

### **¿Sería posible asociar las representaciones folclóricas a algún hecho ritual?**

No sé si esté muy marcado. Para el caso de las festividades, como los bailes chinos, o las procesiones en Chiloé o en el norte, y fiestas religiosas también, hay efectivamente una ritualidad de por medio, eso es innegable. Y está relacionado con la idea de que bailarle a la virgen o al Cristo es una forma de vincularse con la divinidad. Por tradición, hay un interés por el baile mismo, pero es de por sí una instancia religiosa en la cual los danzantes, o quienes hacen la procesión, están pagando un favor que le piden a la divinidad. Y eso tiene que ver con que cuando se le pide algo a la Virgen de la Tirana, hay un acuerdo tácito de que uno tiene que bailarle un número de años seguidos -cinco años ponte tú. cal.



Arriba: Ballet folclórico Mexicano  
Abajo: Bafochi

*Los artistas son como “amateurs”.  
Incluso cuando saben mucho,  
realmente son unos amateur.  
Mediante este enfoque amateur se  
llega a formas de saber, o no-saber.  
–Carolyn Christov-Bakargiev,  
historiadora del arte*

# Lo poético

Entrevista a Enrique Winter, Poeta

## **¿Qué caracteriza a las manifestaciones poéticas, o el acto poético?**

El acto poético es una fisura, un tajo o un herida, de un espacio vacío o que te aspira. Es un espacio por el cual se cuela algún tipo de significado distinto de lo que aceptamos por realidad. En eso también cabe el lenguaje. De hecho, pensando en la distinción entre la poesía tradicional y la contemporánea, siempre la poesía que nos mantiene vivos, la que se ha sostenido en las distintas épocas, tiene que ver con una re-significación del lenguaje; con encontrar dentro del mundo de las palabras algo que no había estado observado, o sentido antes. Creo que el acto creativo es similar en ese aspecto. Son posibilidades de lenguaje: vía encabalgamientos, vía imágenes que se sobreponen, vía sonidos que remiten a un contenido distinto al que uno cree, u olores. Es una manifestación de esa sinestesia, de ese cambio o desorden de los sentidos. Pueden ser perfectamente cotidianos. Puede apelar a lo trascendente, o al misterio – en términos cuasi religiosos, pero también a pequeños desajustes. Por eso pienso en una fisura. En eso de ir por la calle y de pronto escuchar un giro lingüístico, recordar algo que no viene a cuenta, esas relaciones caprichosas entre elementos. Todo aquello que de algún modo da cuenta de un desorden, de la entropía, y que remite a un orden nuevo, sensible, alejado -paradojalmente- de lo que entendemos por cultura.

## **¿Qué pasa con los formatos de oda y panegírico, o himno y plegaria, y la intención que hay detrás de ellos por prestar devoción, pleitesía, enaltecimiento, adoración o alabanza?**

Para mí esos términos son funciones, más que tipos de poesía o de intentos poéticos. Siento que el acto poético relacionado con una función previa es casi oxímoron. La poesía es justamente ese único lugar del lenguaje que no tiene una función: no tiene que contar una historia, no debe rendir una cuenta, ni convencer mediante un argumento. Es decir, pienso la poesía como ese lugar en que el lenguaje se opera a sí mismo, en que opera sin funciones externas. Respecto a la historia de cada una de ellas, por ser chilenos tenemos la oda mucho más desacralizada, de manera inconsciente incluso, a partir de las odas de Neruda.

Cuando le canta al famoso *Caldillo de Congrio*, por ejemplo, pero también hay odas al nacimiento de un siervo, por dar un ejemplo de otra oda potente de él. Entonces, la celebración de un objeto, de un alimento, de un acto de la naturaleza, etc., por supuesto que puede ser parte de lo poético. Y tiene que ver con esa fisura, con ese entendimiento distinto de la realidad que te hablaba.

Ahora bien, un panegírico, es decir la celebración de alguien, la alabanza, que también estaría en el himno, y que de algún modo también está en la plegaria, aunque sea para pedir; ahí siempre está esa sensación de un otro superior, por supuesto, porque el otro superior también es una manera de explicación del misterio.



El poeta William Butler Yeats, recitando

## Lo poético

Ahora, me parece que escribir un himno puede ser un trabajo muy digno, como cualquier otro, pero está un poco desvinculado del acto poético. Lo que yo encuentro interesante, y por eso lo pienso en términos más como procesos que como funciones, es que expuesto a tener que alabar a alguien o algo, uno en el acto mismo de estarlo escribiendo puede proceder al acto poético, en que aparezcan escenas, ideas, una vinculación con el inconsciente que uno no tenía, de haber escrito solo de manera impulsiva, sólo desde el acto poético.

La devoción, la pleitesía, el enaltecimiento, la adoración y la alabanza, teniendo evidentemente una raigambre religiosa, y que también se extendía a los monarcas -al poder en general- por supuesto que tienen que ver mucho con la certeza. En el sentido de adscribir a ellos el lugar de la verdad. Y por otro lado, evidentemente tienen que ver con el poder. Y para mí, una cosa es el *poder de la palabra*, donde engarzo el acto poético, y otra *la palabra del poder*, que no opera en tanto lo que el lenguaje puede hacer en términos poéticos, sino que opera bajo la lógica más antigua del poder -sea poder económico, territorial, de género, etc. Entonces, si pudiera reducirlo a una sola palabra, lo que suponen esas ideas a la poesía, es que para mí la poesía, la literatura, el acto creativo que las conduce, es siempre de duda. Si yo ya sé algo, no tengo para qué escribirlo. Y ese proceso de duda se opone a esos conceptos que me señalan. Por supuesto, está lleno de ejemplos de grandísima poesía generada a través de este tipo de actitudes.

Ahora, me parece que la adoración, en general la pleitesía, etc., son conceptos que yo considero a-críticos. Y me parece que la gran poesía, del tipo que se ha escrito, es siempre crítica, es siempre dudosa. Es la poesía mística: San Juan de la Cruz, Santa Teresa, ellos están permanentemente dudando. Parece adoración, pero no. Es un espacio de inquietud.

**¿Podrías elaborar un poco en la idea de que la celebración de un acto de la naturaleza, o de un plato de comida, también puede ser un acto poético en la medida en que hace presente esta fisura en el lenguaje?**

El mayor mérito de las odas, cuando son seculares, como el caso de Neruda, es que se dan cuenta de algo que estaba allí en la realidad que no había sido considerado como poético previamente. A eso me refiero con la fisura. Porque poético para todo el mundo son las estrellas, el mar, la noche, etc., y de pronto la oda puede fijarse en aquellos espacios que parecen plenamente cotidianos, como un plato común y silvestre que se come en la costa, o el nacimiento de un animal. Cosas completamente cotidianas. Entonces lo que hace esa fisura, al celebrar aquello eventualmente pequeño o no importante, es justamente alterar el orden del poder sobre las cosas. Aquello que no parecía importante puede serlo. En eso pienso en términos de una fisura. Que no sólo es estética, sino que también es ética. De adulterar la relación entre grande y pequeño, entre lo importante y lo que no lo es. Y en términos del lenguaje, se genera un lenguaje nuevo. Es una fisura porque se requieren palabras y modos de decir que no existían antes, para poder dar cuenta de una realidad que tampoco existía en ese lenguaje.

## EN QUE SATISFAGA UN RECELO CON LA RETÓRICA DEL LLANTO

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,  
como en tu rostro y tus acciones vía  
que con palabras no te persuadía,  
que el corazón me vieses deseaba.

Y Amor, que mis intentos ayudaba,  
venció lo que imposible parecía,  
pues entre el llanto que el dolor vertía,  
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste,  
no te atormenten más celos tiranos,  
ni el vil recelo tu quietud contraste

con sombras necias, con indicios vanos:  
pues ya en líquido humor viste y tocaste  
mi corazón deshecho entre tus manos.

*Poema de Sor Juana Inés de la Cruz*

### **¿Qué referencias sugieres al hablar de oda o poesía devocional?**

Juana Inés de la Cruz, que es extraordinaria, con esa noción de la segunda persona que se dirige al amado, o a la amada, o a lo divino. Definitivamente habría que sumar a San Juan de la Cruz, que es Juan Mena, con La Noche Oscura del Alma, que tiene que ver con ese vacío que uno espera sea llenado. Evidentemente las odas de Neruda, pero en general casi todos los textos fundantes de distintas culturas. Pienso en el Popol Vuh por ejemplo.

### **¿Qué relación existe entre la poesía, o el acto poético, con el escenario o espacio escénico?**

Creo que el escenario constituye una disciplina completamente distinta de la escritura, y que la poesía es lenguaje, y esto es en el papel. Pero también pienso en esa misma abstracción del poema. No es que uno diga, como en la pintura, que “aquí está la pintura”. Si uno se pregunta ¿dónde está el poema?, puede estar en el papel, en la roca, en el aire, en sabérselo de memoria... Yo tengo un cariño particular por la representación escénica de los textos, sabiendo que es una disciplina completamente distinta, y que excelentes poetas –y poemas– no logran ser representados. Pero siento que a través del ejercicio de la memoria, sobre todo en nuestros países, que son tan faltos de ella, y por eso se nos han reproducido tantos abusos y tragedias, es fundamental ejercitárla. Sobre todo considerando que la tradición nuestra, de este continente, era oral, y que la poesía se transmitía oralmente; y que la poesía tiene cierto metro, cierto ritmo, cierta rima, para ser recordada. Y cuando se es recordada, uno queda con las manos libres, con los ojos libres, y puede hacer lo que Ranciére pedía de cualquier texto literario, que devolviera la mirada. Y literalmente devolverla, poder mirar a aquellos que están escuchando el texto, ver lo que van sintiendo. Y esa comunión, esa comunicación posible a través del lenguaje trastocado me parece central. Por eso confío en el espacio del escenario, y en lo que rodea, porque la poesía sólo por algo contingente se separó de la música en occidente. Antes eran una misma cosa. **cal.**



*Fiesta religiosa de Cuasimodo*

## Lo devocional

Entrevista a Lily Jiménez, Historiadora

### ¿Qué te fascina de la religiosidad popular?

Es una línea profundamente kitsch. Es un lenguaje muy usado y habitual, y estamos todos acostumbrados a ciertas formas, colores y texturas. En el caso de la religiosidad popular, se construye todo a través de esas formas. En la Fiesta de Cuasimodo, en Maipú, una cosa que me fascinó es cómo la gente decora bicicletas, cosas, imágenes, y las pone sobre su auto, o sobre la misma bicicleta; ponen imágenes, y las llevan. Es a través de ese objeto, o de esa imagen, que ellos están manifestando muchas cosas. Hay un lenguaje de lo cotidiano que se vuelve fantástico. Hay algo ahí en esa vida cotidiana que irrumpre y que organiza la vida, pero que también abre esas puertas de lo sagrado, que no es un sagrado administrado por un otro, sino que es un sagrado administrado por ti mismo. Pasa en Argentina con las devociones populares, como Gilda, quién se vuelve un santo popular porque muere de forma trágica, y era tan ferviente la fascinación que existía hacia su figura, que en algún momento se transforma en una figura milagrosa. Y ella es una santa laica, y la gente la devociona. Hay una cosa de cercanía, de una persona real, que pudiste tocar. Y Gilda es un santo popular, y los devotos de Gilda tienen esa fascinación por esta figura, y es a través de la música que ellos buscan sanación, los milagros. Y su música es cumbia villera, ¿cachay?

### ¿Qué dirías que caracteriza a este tipo de manifestaciones religioso-populares?

Hay que ser cautelosos, porque cuando se habla de religiosidad popular hay muchas tendencias al dualismo, como “lo popular es lo que producen las clases bajas”, o “lo popular es lo que está afuera de la iglesia”. Y en realidad, en terreno, lo que uno descubre es que en realidad las negociaciones con la institución y las negociaciones de clases sociales, son permanentes. Yo diría que lo que caracteriza a las devociones populares es la heterogeneidad, la capacidad creativa, y la difuminación de lo sagrado y lo profano como esferas institucionales separadas, como algo que se puede activar o desactivar a través de la práctica, o a través del estar juntos.

*La devoción y la oración son dos de las más altas actitudes que la mente puede adoptar. Esta actitud emerge cuando la mente entra bajo la influencia del atman, o alma. La misma mente gruesa, sujeta al tiempo, espacio y objeto, se refina hasta su grado máximo y es capaz de comenzar a actuar en conjunto con el alma y el corazón. Una mente así, es capaz de proyectar los trazos elevados de amor, compasión, devoción, entrega, fe y convicción, pues estas son las cualidades del alma.*

-Swami Satyasangananda Saraswati



Gilda

### **¿Difuminación quiere decir que esa frontera entre lo sagrado y lo profano se vuelve difusa?**

Exacto. Y se vuelve como una suerte de “práctica de activación”. Como que tú, de repente, entras en la lógica de lo sagrado. Pero no tienes que estar en un lugar especial, no tiene que haber un cura para que hagamos de esto una bendición. Creo que eso es lo que caracteriza más lo popular. Tiene que ver con la fiesta, tiene que ver con el canto, tiene que ver con el cuerpo. Con decir “mira, esta es una imagen de San Expedito, y te va a proteger. Té la regalo”. Y el gesto ya es una sacralidad en sí misma, y es una bendición para tí. Y no necesitas un cura, o un papa para que te lo venga a decir.

### **“Entrar en el lugar de lo sagrado”**

O construirlo, estando juntos.

### **“Construir el lugar de lo sagrado”**

Claro. Con los años cada vez me convenzo más de que el abrir el espacio sagrado pasa por un abrir en conjunto. Cuando se está más gente en un mismo espacio, se puede abrir un lugar o un espacio para devocionar, o un espacio de lo sagrado. No es necesario que hayan límites específicos, como en los templos, donde se administra centralizadamente.

### **¿Qué características son imprescindibles de encontrar en un trabajo devocional?**

Lo principal es la disposición. Hay una disposición hacia lo sagrado, una disposición que implica el cuerpo y la palabra. Es una disposición “hacia”. Porque cuando tú estás en un término no sagrado, no devocional, puramente profano, haces las cosas descuidadamente, podríamos decir. En cambio, cuando vas a entrar en contacto con lo sagrado, implica un cambio de actitud principalmente en tus gestos, y hay una organización del cuerpo que es distinta.

También, estar abierto a la experiencia del sentir, esa apertura o disposición ‘*a la experiencia de*’, de un contacto, de una devoción, o entregar un agradecimiento. Lo devocional tiene un profundo componente de gratitud. Uno siempre va a agradecer. Gratitud obviamente ligado a la petición, pero siempre la gratitud está como por delante. Los gestos devocionales son gestos de gratitud, los ex-votos, las mismas canciones, pagar una manda, todos son gestos de gratitud.



Fiesta religiosa de Cuasimodo

### **¿Se te ocurre algún ejemplo canónico que grafique o ejemplifique estas características de lo devocional?**

En Chile se reconocen patrimonialmente tres grandes áreas de religiosidad popular: (1) el Canto a lo Divino, una forma de evangelización que se ha mantenido por siglos; (2) los bailes chinos, que están patrimonializados, tienen un cruce de todo, y hay un tema musical y físico, de la experiencia del baile como una forma de agradecimiento; y (3) la fiesta del Cuasimodo, que nace de una idea institucional de llevarle la hostia a los enfermos que no pueden comulgar, en Semana Santa. Ahí el cura tiene que salir a repartir la hostia, y como andaban con cosas de oro, los salteaban en los caminos, entonces los huasos los empiezan a acompañar, y se empiezan a hacer procesiones. Y eso se da hasta el día de hoy, y es una fiesta. La gente va carreteando, tirando tallas... Se hace el domingo siguiente a Semana Santa. Es una locura, es una experiencia estética muy fuerte, hay todo tipo de manifestaciones, gente que se uniforma en colores, gente que viste el caballo, gente que viste el auto, que le hace ropa. Había un camión vestido con flores de plástico. Es una estética transversal, con la idea del amor y de la cercanía. Es un lenguaje muy universalizado, que tiene que ver con condiciones materiales, porque esas flores plásticas las encuentras acá y en la China. Esos serían los ejemplos canónicos de religiosidad popular, de disposición y todo. Y todos implican una experiencia, porque implican tránsitos corporales, implican música muchas veces, una disposición, porque todos tienen que producir algo: sea cantar, sea bailar, sea moverse a caballo, bicicleta o auto. Todas tienen esos elementos. Todas son manifestaciones de devoción que pueden parecer distintas, pero en realidad apelan a lo mismo. Las otras son más privadas; estas son prácticas que se realizan en conjunto. Una más privada sería rezar el rosario, las novenas... Aunque también se hacen en conjunto, también se convocan en colectivo.

### **¿Cómo describirías un proceso de gestación o creación de estas obras?**

Yo soy de la idea de que a veces más interesante que la fiesta, es la previa de la fiesta religiosa. Esta muchas veces es lo más invisibilizado, pero involucra una preparación de mucho tiempo. Por ejemplo, en la Virgen del Agua Santa, la gente limpia el espacio. Y ese limpiar implica dar orden a algo que está en medio del caos. Este proceso de preparación colectiva me parece profundamente *creador*, porque finalmente es la manera de crear el espacio. Este proceso de preparación es también devocional. Si bien se está preparando para la fiesta, hay una intención de que todo se haga para la virgen. Y ese sentimiento de servicio también te da una entrega que es propia del devoto. También, cuando se hacen los preparativos no se grita, no se habla fuerte, los adultos tienen una actitud de contrición; de respeto.

*El canto a lo divino es un canto ritual, es un canto ceremonial, en donde no hay público, en donde no hay escenario. Es una ceremonia de mucho reconocimiento, y de mucha devoción. Además es un acto de fe, relacionado con el catolicismo, en donde se juntan grupos de cantores en vigilias que cantan toda la noche versos aprendidos, versos que han sido traspasados de generación tras generación, en torno a una festividad religiosa*

**-Manuel Sánchez,  
payador**



Fiesta religiosa de Cuasimodo

### ¿Qué es para ti una experiencia religiosa?

Yo creo que es algo que está profundamente ligado a la experiencia del cuerpo, y que tiene que ver con *sentir un espacio otro; o una presencia otra*. Tenía un profesor en la U que citaba a Wittgenstein, que decía que estar solo, o con Dios, es lo mismo, es como estar con un monstruo en una habitación oscura. Yo creo que ese es el sentimiento de una experiencia religiosa, es esa otredad amenazante, que puede estar incluso en tu soledad.

Silvia Citro, antropóloga que hace estudios de performance, sostiene que hay elementos neurológicos que hacen que cuando tú entres en un determinado estado, por ejemplo a partir de la repetición o el trance, el cuerpo conecta todas las memorias. Cuando accedes a esa experiencia, y dices “te conectas”, te estás conectando con tus propias experiencias pasadas y haces de todas las experiencias una sola. *“Presentificas” la memoria, la haces “todo en uno”*. Otro ejemplo: los católicos cristianos ven el tiempo de los ángeles como el tiempo del eterno presente. *Están permanentemente abriéndose los cielos, está permanentemente siendo expulsado al diablo a los infiernos*.

Siempre hay normas cuando se practica un tipo de arte, y los cristianos ortodoxos las tienen respecto a ciertos materiales que utilizan. Por ejemplo el oro. Tradicionalmente, desde la Edad Media, éste se utiliza como símil de la gloria divina. Y si entras a una iglesia y ves las velas, y el efecto que produce su luz sobre el oro, entras en otra dimensión visual y estética para entender la obra o la pintura. Te salta a la mirada. A eso me refiero con la materialidad, con la manipulación de ciertos elementos. Trabajar el oro es súper difícil, requiere uno de los niveles de maestría más importantes a los que puedes llegar, porque las hojas son muy delicadas. No puedes respirar muy fuerte, porque se rasga. Entonces hay un tema de contener la respiración mientras ejecutas el “pan de oro”. Hay un sobre-cuidado en esos materiales. Y lo otro son los colores, hay algunos que se permiten y otros que no. El motivo es que algunos antes eran muy escasos. El lapislázuli en algún momento era más escaso que el oro, era un tesoro. Trabajar con ese pigmento era trabajar con los materiales más caros que se conocían en la cultura y en la civilización. Hay una suerte de lujo y de exquisitez para poder representar a lo divino a través de esos materiales. Y la manipulación de esos materiales te hace una suerte de iniciado. Al conectararte con esas formas más tradicionales de pintar, anulas todos los procesos industriales que han hecho de la vida algo más naturalizado. Por ejemplo, el poncho que me regalaron (en Chiloé) estaba teñido con barbas de corteza, ahí el corazón se me hinchó de amor, por esa poca conexión que uno tiene con cosas que la industrialización te hace olvidar. ¡Lo difícil que es encontrar materiales! Vivir en una isla en la mitad de la nada, en Caguach, ¿Con qué teñimos? ¡Bueno, con líquenes! cal.

## **PARTE 3**

*Cuando los científicos tuvieron tiempo para mí, fue emocionante trabajar con ellos. Apuntalamos nuestra mente y peleamos. Entendimos las obsesiones del otro. Cuanto más cerca se acercaron nuestras ideas al filo del entendimiento, más convergió nuestro pensamiento, demostrando que la creatividad lo une todo, incluso disciplinas diferentes.*

*-Agnes Denes, artista*

*El arte es para mí un integrador de disciplinas,  
y veo el rol del artista como el de desarrollar  
una nueva visión para la humanidad.*  
-Agnes Denes, artista

## Metodologías de Trabajo: Salidas a terreno y laboratorios

La realización de esta investigación se organiza en cuatro fases: 1. *Preproducción*; 2. *Expedición y experimentación*; 3. *Análisis, valoración y organización de datos*; y 4. *Escritura de resultados*.

Este dossier tiene por objetivo acompañar e informar a los participantes durante la fase de Expedición y experimentación, que se extiende en territorio chileno entre las regiones del Bío Bío y de Los Ríos, entre el 13 de Noviembre de 2017 y el 27 de Enero de 2018. En este período se procederá a realizar, en cada región, una semana de salida a terreno en equipos formados por un/a científico/a con vínculos con la región, un/a artista y el responsable del proyecto. A esta semana de trabajo le sigue una semana de laboratorio creativo, y le antecede a su vez una semana de pesquisas bibliográficas y de información viva a cargo del responsable del proyecto. En cada región se ofrece, además, una instancia de conversatorio abierto a la comunidad.

### Salidas a terreno

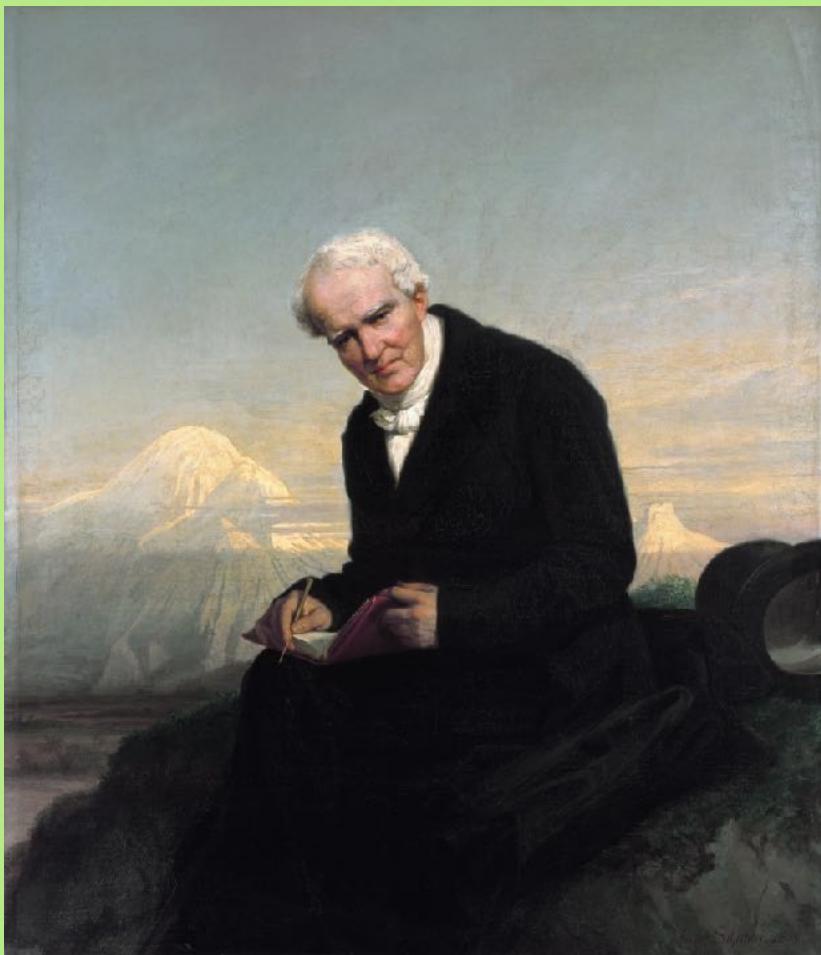
Se orientan a la recolección de datos y a la acumulación de experiencias de contacto directo con líquenes, con el objeto de elaborar un cuerpo de registros de perspectiva interdisciplinaria, y basados en tipos de soporte multimedial (anotaciones, dibujos y bosquejos, fotografías, videofilmaciones, registros sonoros, recolección de material y muestras orgánicas, conducción de bitácoras). Este cuerpo de registros tiene por objeto informar las etapas posteriores de investigación escénica que tienen lugar durante los laboratorios.

Algunas preguntas que ayudan a organizar las experiencias de salida a terreno, en términos generales, son:

- ¿En qué circunstancias geográficas se observa la presencia de líquenes?,
- ¿En qué se distingue su presencia de la de otros organismos existentes en este medioambiente?,
- ¿Qué sensaciones, cualidades o imágenes desencadena en el observador un encuentro directo con este organismo?,
- ¿Qué asociaciones logra producir la contemplación prolongada de estos organismos?

Durante los recorridos se prevé la creación de bitácoras o cuadernos de viaje, que recopilen anécdotas, ideas, visualizaciones, comentarios, vicisitudes, fuentes de inspiración, definiciones, propuestas de ejercicios y otros elementos de manera acumulativa en forma anotaciones o **notas**.

# Metodologías de Trabajo



Alexander von Humboldt

*Es importante observar que el bosque construye y mantiene su propio mundo, su propio ecosistema, sin experimentar problemas de energía. Esto puede sorprendernos, y debería hacerlo. Por sobre todo, este es el resultado de millones de años de un extenso desarrollo que ha conducido a un sistema finamente adaptado al equilibrio térmico de la tierra.*

-Peter Burscheld

Estas notas, que en muchos casos pueden constituir meros comentarios o garabatos al pie de página, van a gozar de un rol fundamental en tanto que primera manifestación del material de trabajo. En su defensa de este método para fundamentar el criterio curatorial empleado en la edición 2012 de ‘documenta Kassel’, una de las exposiciones de arte más importante de nuestro tiempo, la historiadora del arte Chus Martínez sostiene que si bien la producción de notas constituye una empresa “poco civilizada”, esto no constituiría una debilidad, dado que se trata más bien de “sabidurías originarias” a través de las cuales es posible que se manifieste la intuición. (Martínez, 2012). Para profundizar en la naturaleza de estas notas, a las que describe como “textos-quizás”, Martínez señala

El término “quizás” [maybe] expresa una tensión, requerida para producir un estado imaginativo que permita establecerse en el ámbito de *lo posible*. “Quizás” expresa una indecisión, provoca que la materia, el lenguaje, las imágenes y la forma comiencen a oscilar internamente. Esta oscilación [...] tiene la ventaja de que por su intermedio se hace posible percibir lo desconocido.  
(Martínez, 2012, p. 276)

Para esta autora, la idea del “quizás” no expresa por tanto una carencia, o una desafección, sino que por el contrario, es capaz de “sostener un estado imaginativo” a través del cual se pueden pensar nuevas alternativas para construir nuestra realidad.

A continuación se describen las características más importantes de las salidas a terreno planificadas.

*La intuición no sólo exige de nosotros observarla con detenimiento, sino también encontrar un camino para que ella pueda expresarse. Una intuición es primero que nada incompleta y por lo mismo, no tiene pretensiones de universalidad o neutralidad. En otras palabras, es lo contrario de un principio, de una norma, de una regla, de una premisa.*

—Chus Martínez, historiadora del arte

## Salida a Terreno, Etapa Bíobío

**Fecha:** 17 Noviembre - 22 Noviembre 2017

**Participan:** Juan Gabriel Harcha (Responsable del Proyecto), Ma Fernanda Videla (Diseñadora escénica), Reinaldo Vargas (Científico).

**Lugares a visitar:** Costa de Concepción, Lenga y desembocadura del río Bíobío, Antuco, Alto Bíobío - Reserva Nacional Ralco, Nahuelbuta y Nevados de Chillán.

**Objetivos de la salida:** 1. Realizar observaciones de organismos liquénicos en sectores de la Región del Bíobío, con énfasis en su taxonomía y sistemática. 2. Estudiar la dimensión espacial, de iluminación, de atmósfera y de objeto que rodean dicho encuentro, considerando también instancias de traslado e inserción física en dichos ambientes.

## Salida a Terreno, Etapa Araucanía

**Fecha:** 11 Diciembre - 16 Diciembre 2017

**Participan:** Juan Gabriel Harcha (Responsable del Proyecto), Cristóbal McIntosh (Actor), Antonia Barreau (Científica).

**Lugares a visitar:** Santuario el Cañi, Quintas de frutales Mapuche Comunas Pucón y Curarrehue, Tromen, Icalma y Lonquimay (ruta por confirmar).

**Objetivos de la salida:** 1. Realizar observaciones de organismos liquénicos en sectores de Región de La Araucanía, con énfasis en estudio de sus cualidades físicas y vínculos culturales. 2. Observar resonancias y asociaciones corporales que se experimentan durante instancias de contacto directo con organismos liquénicos, incluyendo traslados e inserción física en los ecosistemas visitados. 3. Observar y registrar manifestaciones narrativas, emotivas, sensoriales y físicas asociadas a dichos encuentro.

## Salida a Terreno, Etapa Los Ríos

**Fecha:** 8 Enero - 13 Enero 2018

**Participan:** Juan Gabriel Harcha (Responsable del Proyecto), Valeria Hernández (Músico-Compositora), Daniela Barría (Científica).

**Lugares a visitar:** Reserva Llancahue, Reserva Curiñanco, Bosque San Martín, Parque Nacional Mocho Choshuenco (ruta por confirmar).

**Objetivos de la salida:** 1. Realizar observaciones de organismos liquénicos en sectores de la Región de Los Ríos, con énfasis en enfoque ecológico de su estudio, así como en dimensiones de fisonomía y ambiente espacial. 2. Determinar y registrar dimensiones de textura sonora, ritmo y armonía que rodean dichos encuentros, incluyendo las instancias de traslado e inserción física en los ambientes visitados.

*Me gusta estar con hombres y mujeres que no se deprimen en base a su indignación, o por los sucesos monstruosos que acontecen; con personas positivas y optimistas. Y estas personas son quienes no se someten al poder. Su imaginación da saltos, no se dejan limitar por la estrechez epistemológica.*  
-Carolyn Christov-Bakargiev

## Laboratorios de experimentación

Cada semana de salida a terreno es seguida por una semana de investigación artística, que tiene lugar, respectivamente, en el marco de un laboratorio. Estos laboratorios buscan permitir la re-elaboración y la sistematización de las impresiones y reflexiones artísticas surgidas durante las instancias de salida a terreno, por medio de la experimentación formal en ámbitos propios del medio en que se funda el trabajo de cada artista (espacio, sonido, texto y corporalidad). Con ello, se busca encontrar mecanismos de traducción escénica del material y de las experiencias acumulados, que al finalizar la tercera etapa de laboratorio, en la Región de Los Ríos, se incorporan en una semana de laboratorio final de integración. Esta instancia tiene como objeto facilitar un diálogo entre los resultados parciales obtenidos durante las etapas anteriores de laboratorio, y establecer un primer encuentro entre las disciplinas involucradas y sus respectivas líneas de investigación.

## Laboratorio Etapa BíoBío: Investigación escénica y espacial

**Fecha:** 27 Noviembre - 2 Diciembre 2017

**Lugar:** Corporación Cultural Municipal de Los Ángeles

**Participan:** Responsable del Proyecto, Diseñadora escénica

**Objetivo general del laboratorio:** Sistematizar manifestaciones creativas sucedidas durante experiencia de terreno e investigar en creaciones espaciales, atmosféricas y de objeto que puedanemerger como resultado, prolongación o libre asociación a partir de dicha experiencia

**Objetivos específicos del laboratorio:** 1. Explorar posibles manifestaciones espaciales, ambientales, de objeto, de iluminación u otras propias del diseño integral, que puedanemerger a partir de los registros y las vivencias acaecidas durante instancia de terreno que antecede a este laboratorio. 2. Articular un lenguaje que permita organizar la experiencia de terreno en su dimensión espacial/sensorial, y delimitar de este modo las actividades de experimentación a ser conducidas en este laboratorio.

**Propuesta de actividades:** Recapitulación de principales hitos, anécdotas y experiencias sensoriales que constituyeron experiencia de terreno, con objeto de organizar los registros, jerarquizando material acumulado y organizándolo de acuerdo a áreas temáticas. Simultáneamente se presta atención al lenguaje y las categorías utilizadas durante actividad de recapitulación, con atención a terminología de valor asociado (relacional, neutro, positivo o negativo) que puedaemerger para organizar las experiencias vividas. Estas categorías (en forma de adjetivo o verbo) sirven como herramienta para posteriormente delimitar, en una segunda instancia, posibles estrategias de prueba y experimentación. La diseñadora escénica se basa en su propia metodología creativa, a objeto de sintetizar, sistematizar y continuar elaborando contenidos y material acumulados durante salida. Este proceso es facilitado dramatúrgicamente por el responsable del proyecto. Laboratorio concluye con reflexión retrospectiva sobre metodología utilizada, quedando registro documental de ella y compartiendo dicha metodología en instancia de Conversatorio.

*Un texto es simplemente una forma de lógica analítica; una que ha sido extremadamente exitosa en producir una sociedad civil analítica y una masa inteligente. Al mismo tiempo, sin embargo, un texto nos separa de la posibilidad de lo proposicional, vale decir, de las distintas formas de fantasía que se ponen en juego por debajo, por encima o más allá de lo analítico.*  
-Chus Martínez

## Laboratorio Etapa Araucanía: Investigación física y de texto

**Fecha:** 18 Diciembre - 23 Diciembre 2017

**Lugar:** *por definir*

**Participan:** Responsable del Proyecto, Actor

**Objetivo general del laboratorio:** Investigar metodologías de escenificación o traducción dramática de las experiencias y registros realizados en la instancia de salida a terreno que le antecede.

**Objetivos específicos del laboratorio:** 1) Explorar mediante ejercicios orales, físicos y de relación con objeto y espacio, metodologías que sirvan para la traducción y la escenificación de contenidos y experiencias previas acumulados durante salida a terreno. 2) A partir de este material, articular estructuras simples de carácter dramático.

**Propuesta de actividades:** Recapitulación de principales hitos, anécdotas y vivencias sensoriales que constituyeron experiencia de terreno. Se procede a sistematizar en conjunto descubrimientos, registros y observaciones, jerarquizando material y organizándolo de acuerdo a áreas temáticas, a medida que estas emergen. Simultáneamente se presta atención a lenguaje utilizado durante actividad de organización, atendiendo a categorías de valor que emergen para reconstruir experiencias. Estas categorías, en forma de adjetivo o verbo, asociadas a experiencia de terreno, son puestas a disposición del trabajo de laboratorio como material de trabajo. En seguida se revisan registros de vivencias con énfasis en experiencia corporal y afectiva de los participantes, en relación a su interacción con otros sujetos y/o en áreas silvestres. Se busca reconstruir el tenor y alcance de las experiencias vividas en relación al propio cuerpo, buscando estrategias para transmutarlas en el espacio y de vuelta en el cuerpo mediante figuras de ejemplo, demostración, abstracción, poetización, simplificación e intensificación. Así mismo, se trabaja en explorar estrategias de verbalización o materialización oral de dichas experiencias. A partir de material verbal y físico de carácter original que emerja en instancia de laboratorio, se procede a elaborar estructuras dramáticas simples que narren, representen o traduzcan particularidades de la experiencia de contacto con líquenes. Laboratorio concluye con una reflexión de carácter retrospectivo acerca de la metodología efectivamente utilizada, evaluándose sus fortalezas y debilidades y quedando un registro de ella.

## Laboratorio Etapa Los Ríos: Investigación sonora y musical

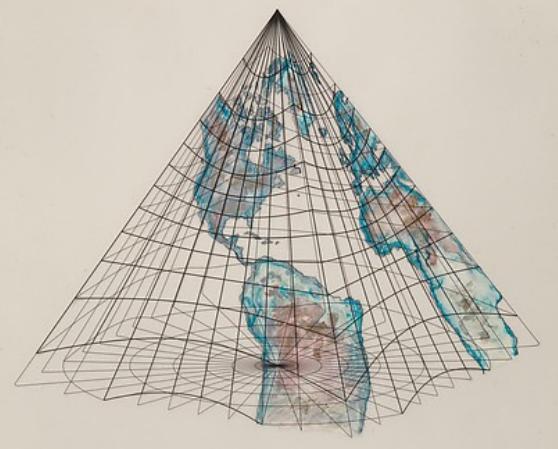
**Fecha:** 15 Enero - 20 Enero 2018

**Lugar:** Museo de la Exploración R. A. Philippi, Isla Teja. Campus de la Cultura y las Artes, UACh, Valdivia

**Participan:** Responsable del Proyecto, Compositora Musical

**Objetivo general del laboratorio:** Sistematizar manifestaciones creativas sucedidas durante experiencia de terreno e investigar en creaciones sonoras y musicales simples que puedan emerger como resultado o libre asociación a partir de dicha experiencia.

*Nuestro tamaño es el promedio geométrico entre átomos y estrellas, somos diez billones de veces más grandes que un átomo, diez billones de veces más pequeños que el sol*  
 -Agnes Denes, artista



*Aqueo Ojueles '80*

Dibujo de Agnes Denes

**Objetivo específico del laboratorio:** 1) Explorar posibles manifestaciones sonoras, rítmicas, melódicas y de textura que puedan emerger a partir de registros, anotaciones y vivencias acaecidas durante instancia de terreno que antecede al módulo de laboratorio. 2) Articular un primer lenguaje que permita organizar la experiencia de terreno en su dimensión auditiva y delimitar las actividades de experimentación conducidas en este laboratorio.

**Propuesta de actividades:** Recapitulación de principales hitos, anécdotas y experiencias sensoriales que constituyeron experiencia de terreno. Se pretende con esto sistematizar los descubrimientos, registros y observaciones realizadas, jerarquizando el material acumulado y organizándolo de acuerdo a áreas temáticas. Se presta atención a lenguaje utilizado, con atención a categorías de valor que emergen para asociar o describir dichas experiencias. Estas y otras categorías descriptivas (en forma de adjetivo o verbo) que sirvan para procesar dinámicamente el cúmulo de experiencia asociada al proceso de terreno, se vuelven base e insumo para el proceso creativo. En él se toman dichas categorías, despercudidas de la asociación inmediata que pudieron haber tenido, y son usadas como punto de inicio en un proceso creativo de libre experimentación, ensayo/error y armonización, que es conducido por la compositora musical, basándose en su propia y personal metodología, y facilitado dramatúrgicamente por el responsable del proyecto. De acuerdo a los avances realizados, y en el marco del tiempo contemplado para la realización de este módulo, se procede luego a organización del material en estructuras o unidades de audio susceptibles de ser compartidas y utilizadas en laboratorios u otras instancias creativas posteriores. Laboratorio concluye con una reflexión de carácter retrospectivo acerca de la metodología efectivamente utilizada, evaluándose sus fortalezas y debilidades y quedando registro de ella.

## Laboratorio final de integración

**Fecha:** 22 Enero - 27 Enero 2018

**Lugar:** Museo de la Exploración R. A. Philippi, Isla Teja, Valdivia

**Participan:** Juan Gabriel Harcha (Responsable del Proyecto), Ma Fernanda Videla (Diseñadora escénica), Cristóbal McIntosh (Actor), Valeria Hernández (Compositora Musical)

**Objetivo general del laboratorio:** Hacer coincidir serie de manifestaciones creativas sucedidas durante salidas a terreno e instancias de laboratorio respectivas que acontecieron durante realización de Fase de Expedición y Experimentación de este proyecto.

**Objetivos específicos del laboratorio:** 1. Propiciar el encuentro, diálogo, interacción y mutuo afectamiento de los lenguajes y metodologías desarrollados y sistematizados durante instancias previas de laboratorio de este proyecto. 2. Permitir que artistas miembros del equipo de trabajo involucrado conozcan otras experiencias de encuentro con organismos liquénicos, y las respectivas traducciones simbólicas, dramatúrgicas y espaciales que estas experiencias pudieron llevar asociadas.

# Metodologías de Trabajo

*La devoción requiere de una mente enfocada y un corazón puro.*

*También requiere de un cuerpo disciplinado y una actitud constante e ininterrumpida de entrega.*

*Además, el intelecto debe estar balanceado para que no moleste a la mente con razonamiento innecesario, que interrumpe la adoración.*

*-Swami Satyasangananda Saraswati*

3) Posibilitar una discusión y experimentación conjunta a partir del material acumulado, en dirección a posibles estrategias de escenificación de un “canto al lìquen”.

**Propuesta de actividades:** La realización de este módulo comienza con la presentación, por parte de los miembros del equipo de trabajo presente, de los resultados obtenidos en las instancias de laboratorio respectivas que anteceden. Cada artista participante narra y describe principales actividades y los hallazgos más significativos acontecidos, buscando transparentar, en caso de ser necesario, las metodologías respectivamente utilizadas con el objetivo de traducir escénicamente, en una dimensión corporal/oral, sonora o espacial, el material y la experiencia acumulados en las salidas a terreno. A partir de aquí, se prevé que sucedan instancias de mutua interrogación, interpelación y complemento del material de trabajo, las que se ven en cada caso reforzadas o ejemplificadas con demostraciones prácticas y ejemplos. De este diálogo interdisciplinar, cruzado con experiencias de prueba y manipulación del material creativo, se espera que los lenguajes previamente desarrollados puedan irse intercalando, dando pie a una situación de performatividad o sincronicidad espacio-temporal en que estos lenguajes coincidan, se afecten y se informen recíprocamente, ofreciendo al observador situaciones de carácter escénico a su vez susceptibles de ser analizadas y desarrolladas en forma ulterior. Esta instancia de laboratorio de clausura es debidamente documentada y concluye con discusión y evaluación sobre metodología de puesta en conjunto utilizada. Sus principales resultados son compartidos en instancia de Conversatorio que le sucede, que a su vez cierra Fase de Expedición y Experimentación de este proyecto.

## Conversatorio Final, Región de Los Ríos

**Fecha:** 26 de Enero 2018

**Lugar:** Museo de la Exploración R. A. Philippi, Isla Teja. Campus de la Cultura y las Artes, UACH, Valdivia

**Participan:** Responsable del Proyecto, Actor, Compositora musical, Diseñadora escénica, Científica asociada Etapa Los Ríos

**Propuesta de actividades:** Se da comienzo al conversatorio introduciendo premisas del proyecto de investigación (inspiración, objetivos, enfoque metodológico), tras lo cual se resumen brevemente principales hitos acontecidos en salida a terreno en las distintas etapas. Presentación se ayuda con contenidos de apoyo visual. A esto le sigue una muestra o demostración de algunos de los principales resultados obtenidos durante el laboratorio final de integración. Se espera que el desarrollo de esta instancia proporcione al equipo de trabajo oportunidades de retroalimentación respecto al contenido presentado y a su contacto con las audiencias. En caso de ser necesario, al comienzo del Conversatorio se puede repartir al público asistente un folleto con contenidos e información relevantes acerca del proyecto, que proporcione una descripción del mismo y otros datos que permitan su adecuada contextualización.

# El Equipo

## Juan Gabriel Harcha | Responsable del Proyecto



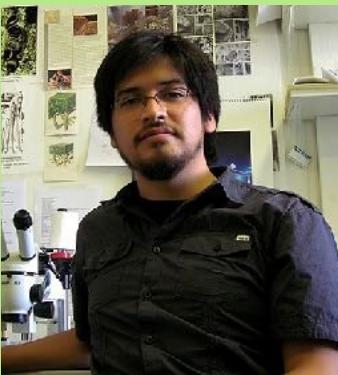
Egresado de Sociología por la Universidad Católica de Chile, con estudios de actuación en la misma universidad. Realiza investigación en prácticas de innovación y procesos de elaboración artística en Santiago, antes de emigrar el año 2009 a Alemania. Allí culmina en 2013 el programa de estudios “Danza, Contexto, Coreografía” de la Universidad de Artes de Berlín. En 2014 presenta el solo Angela Loij en el teatro Sophiensaele, y obtiene una Beca en Danza del Senado de Berlín para conducir una investigación coreográfica sobre el tul como material escénico. Los resultados de este proyecto son exhibidos el mismo año en el festival Tanznacht, de Tanzfabrik. Desde el año 2015 dedicado a labores de producción junto a su trabajo artístico, y a partir el año 2016 a cargo de producción en Tanzfabrik Berlin.

## María Fernanda Videla | Diseñadora Escénica



Artista Integral teatral, trabaja con el teatro desde la visualidad y el contexto como puente entre la puesta en escena y el espectador. Nacida en Los Ángeles, Chile, donde experimenta el arte desde la no academia, lo que le permite explorar diferentes lenguajes en el desconocimiento y la falta de políticas culturales. Formada como actriz en la Universidad Católica de Chile, dedica parte de sus estudios al Diseño Teatral a través de Adtres, La Escuela de Artes y Oficios y el Proyecto Trama. Actualmente cursando un master en Diseño Escenográfico con mención en Medios Integrados en el California Institute of the Arts en Los Angeles, California.

## Reinaldo Vargas | Científico Asociado Etapa BíoBío



Líquenólogo, especialista en taxonomía y sistemática de líquenes. Doctor (c) en Ciencias Biológicas, Área Botánica, por la Universidad de Concepción. Licenciado en Educación y en Cs. Naturales por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Académico de la misma universidad, autor de numerosos artículos publicados en revistas internacionales, encargado del Herbario Federico Johow del Departamento de Biología de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, orientado a almacenar materiales de referencia para la conservación ex situ de especies presentes en el territorio nacional, facilitando su uso por parte de estudiantes e investigadores.

# El Equipo

## Cristóbal McIntosh | Actor

Actor y Psicólogo egresado de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se ha desarrollado personal y profesionalmente en distintas regiones del país. Ha participado como creador, productor y actor en numerosos proyectos teatrales, y ha cursado diversos seminarios sobre el cuerpo del actor y el cuerpo, así como sobre el Método de Integración Cognitivo Corporal. Facilitador de aprendizaje y bienestar en comunidades educativas, ha trabajado como facilitador en procesos de exploración personal y colectiva desde el cuerpo-mente-emoción. Interesado en el fenómeno humano y social, en la canalización de inquietudes en el desarrollo personal y en el bienestar psicosocial desde el encuentro del arte y la psicología, se ha enfocado en explorar el trabajo desde mixturas complementarias como creatividad y terapéutica, espontaneidad escénica, racionalidad, y corporeidad, entendiendo el espacio de las Artes en el mundo educativo como un pilar fundamental para el desarrollo psicosocial, y en la formación de seres humanos íntegros y felices.



## Antonia Barreau | Científica Asociada Etapa Araucanía

Egresada de Ingeniería Forestal de la Universidad Católica de Chile en 2009, especializada en etnobotánica mediante un MSc en Bosques y Sociedad por la Universidad de British Columbia, Canadá. En el marco de la etnobotánica, disciplina dedicada a estudiar las relaciones bidireccionales de los grupos humanos o culturas con la flora, centra su investigación en el estudio del conocimiento ecológico tradicional de plantas y hongos de comunidades indígenas o rurales. Ha trabajado con comunidades indígenas chinantecas en México, ayoreo en Paraguay y mapuche en el sur de Chile, abriendo las puertas a culturas únicas con sus múltiples manifestaciones y dimensiones en torno a su medio natural. Actualmente trabaja en proyectos de investigación relacionados con huertas rurales, diálogos intergeneracionales, recolección de productos forestales no madereros y revitalización de la cocina de origen recolector. Ha colaborado con iniciativas creativas combinando su rol de investigadora, artista y divulgadora del patrimonio biocultural.



# El Equipo



## Valeria Hernández | Músico Compositora

Niñosindigo es el proyecto experimental de Valeria Hernández, cantante e ilustradora chilena. Con ritmos compuestos por loops y sutiles voces, Valeria experimenta sonidos del lo-fi abogando a la simpleza en base a lo orgánico, lo natural. Actualmente ha re-editado su primer disco Vuduwave en vinilo por la label inglesa Phonica Records y esperamos su quinto disco Bimba, en formato cassette bajo el sello Chileno No Problema Tapes. Valeria ha desarrollado su vida artística principalmente en la ciudad de Concepción compartiendo escenarios con músicos como Mykki Blanco, Molly Nilssen y Lido Pimienta, su trabajo fue recientemente reconocido por Helado Negro y Jagwar Ma.

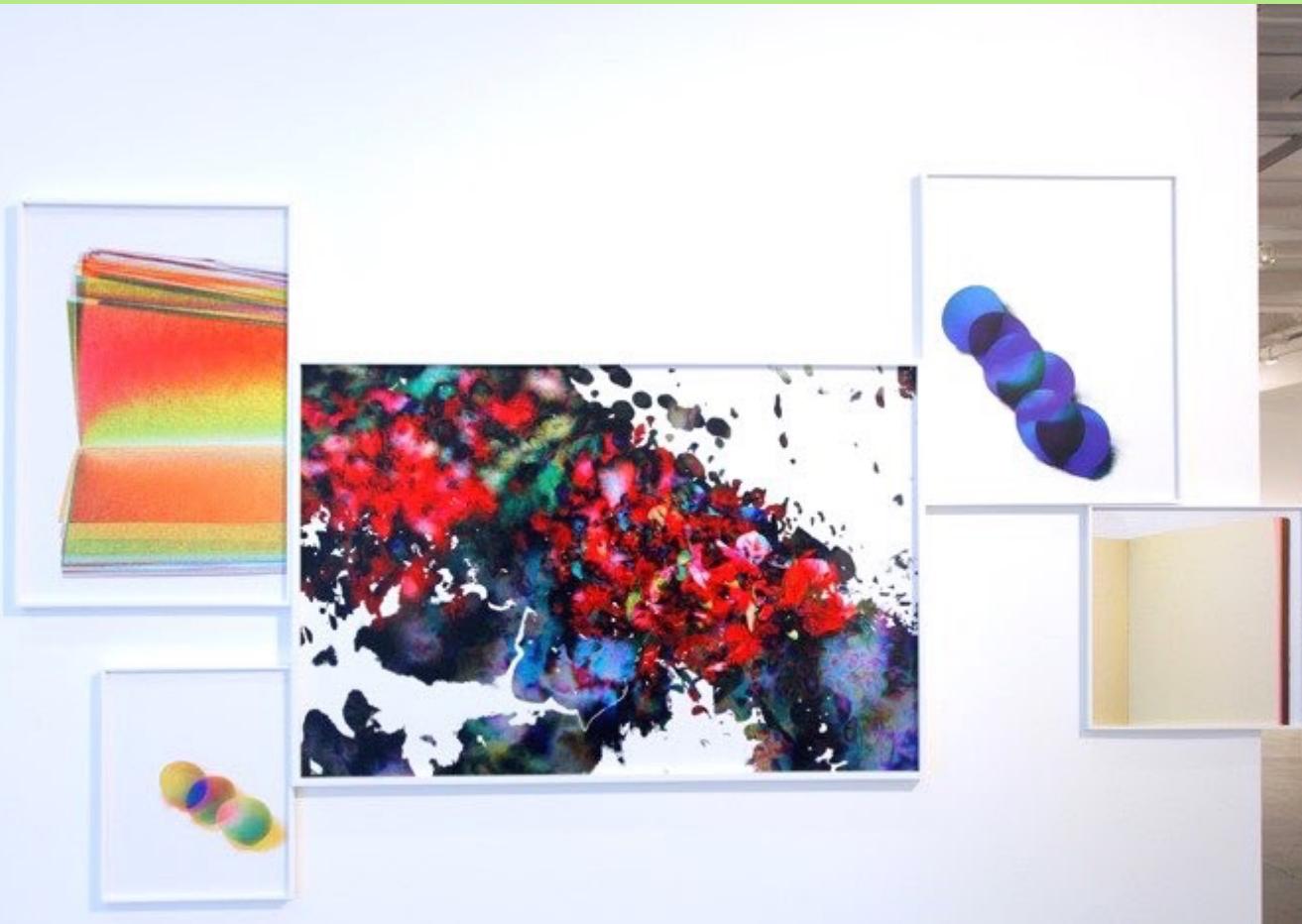


## Daniela Barría | Científica Asociada Etapa Los Ríos

Licenciada en Cs. Biológicas y en Educación por la Universidad Austral de Chile. Profesora de Biología y Cs. Naturales y Magíster en Educación, con mención en Política y Gestión Educativas por la misma universidad. Especializada en hongos, expositora en numerosos congresos científicos en Chile y el extranjero en áreas de biología, educación y transdisciplinariedad. Directora, entre otros, de los proyectos educativos “Hongos en todas partes” (2017), “Chapoteando entre Arte y Ciencia” (2017), “Hongos: El saber y la belleza de un Reino por descubrir” (2016), “Conocimiento etnoecológico de los hongos en la cultura Huilliche” (2010) y “Conociendo la Diversidad fúngica en los bosques de Chiloé” (2009). Reciente participación en el II Congreso Internacional de Educación para el Desarrollo con Perspectiva Latinoamericana: Territorios y Éticas para la vida, en Bogotá, Colombia.

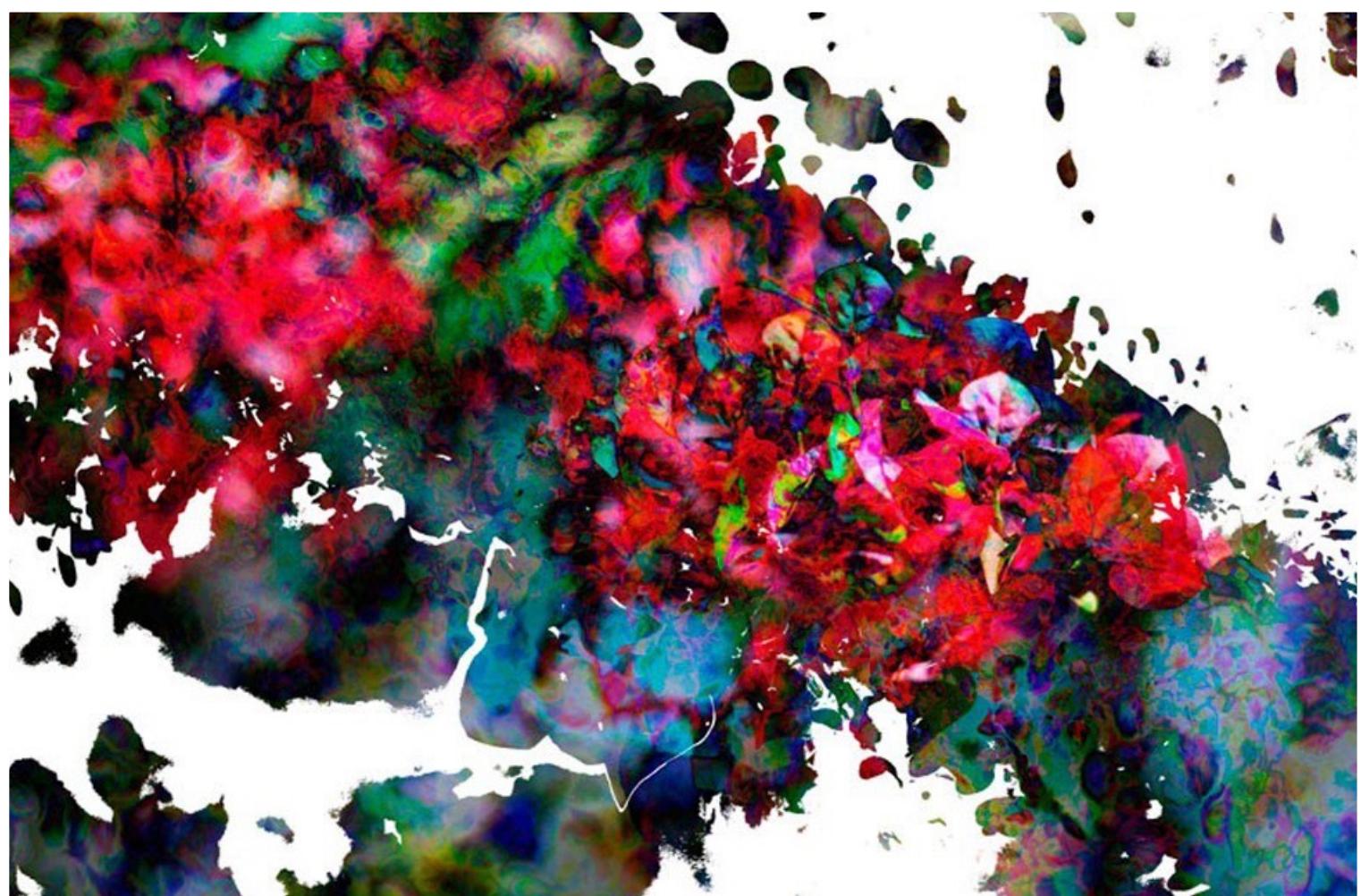
## Masood Kamandy

Sus fotografías son para él una exploración sobre el materialismo y la idea de una “materia fuera de lugar”, idea explorada por la antropóloga Mary Douglas para referirse a aquello que resulta anormal y difícil de categorizar. Según ella, las culturas habitualmente consideran tales fenómenos como “materia fuera de lugar”, y las perciben o bien como sagradas, o bien como contaminadas. En sus trabajos, las imágenes parten ancladas en el mundo real, pero van obteniendo en el camino un nuevo conjunto de significados. Para él, la fotografía amplifica, distorsiona y selecciona. “Veo a la fotografía como una serie infinita de pasos desde el momento inicial en que el objeto o la vista son seleccionados, hasta la imagen final. Esos pasos son mis posibles puntos de entrada.” El título de uno de sus proyectos, Superpositional, se deriva de la física cuántica. Una superposición cuántica es un estado de la materia en el que un objeto existe en todos los estados simultáneamente. Este proyecto utiliza software computacional desarrollado por él para combinar muchas imágenes en una sola, y está influenciado por la crono-fotografía de finales del s. XIX. Las fotografías son instaladas en configuraciones rizomáticas, aludiendo a la manera en que fueron generadas, mediante la superposición de capas. <http://masoodkamandy.com/>



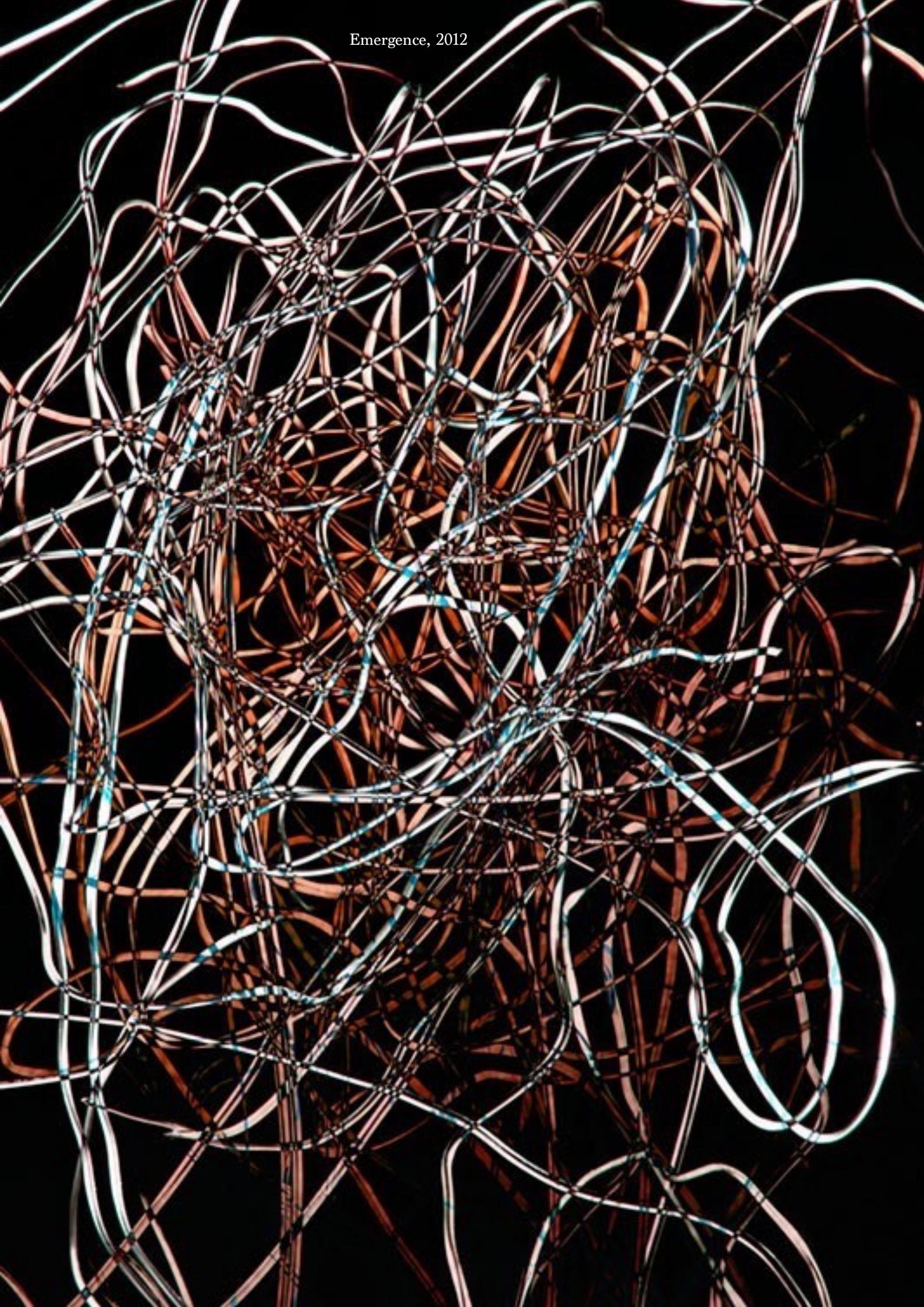


Shear Matrix white, 2012



Botanical, 2012

Emergence, 2012

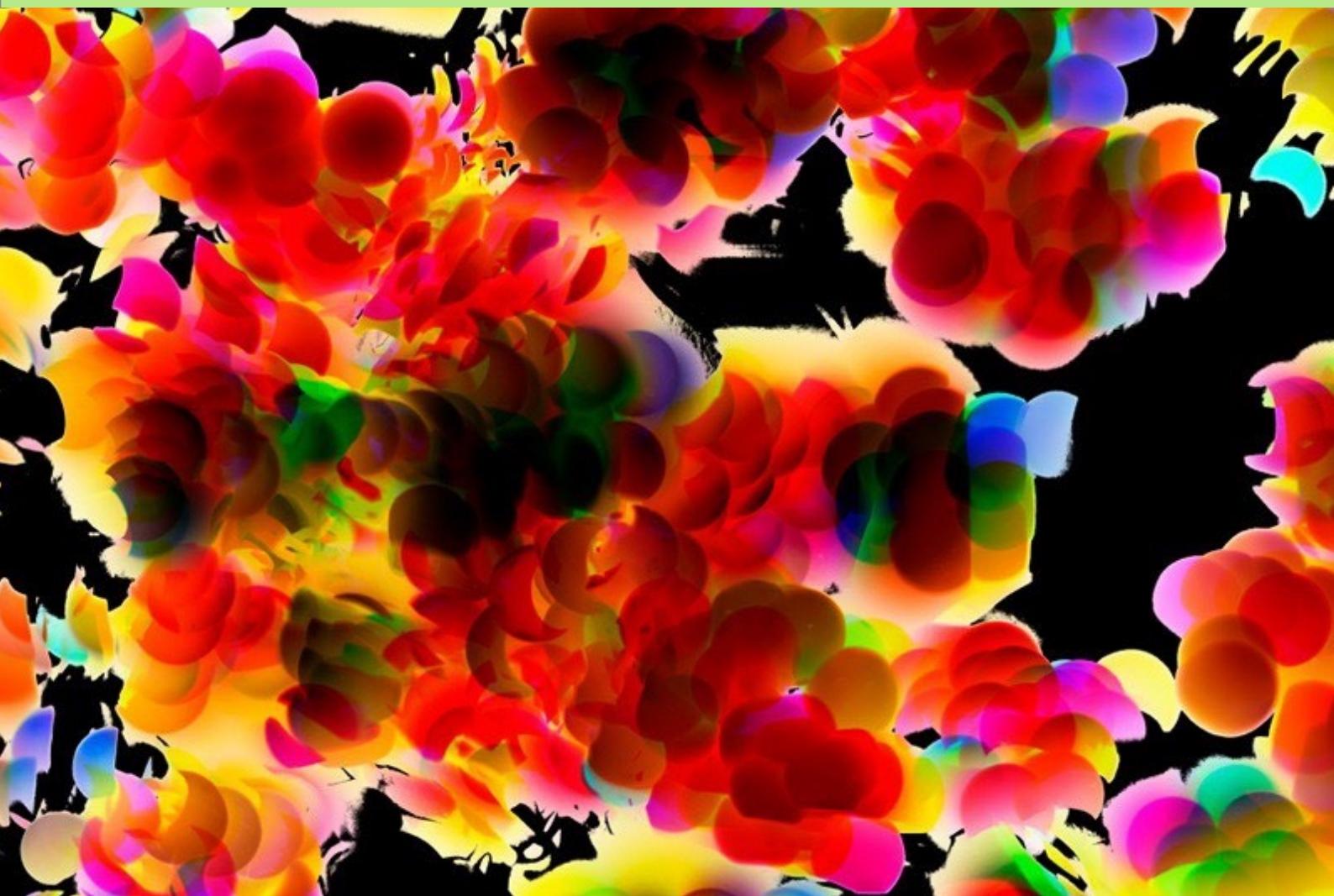




The System at War with Itself, 2013

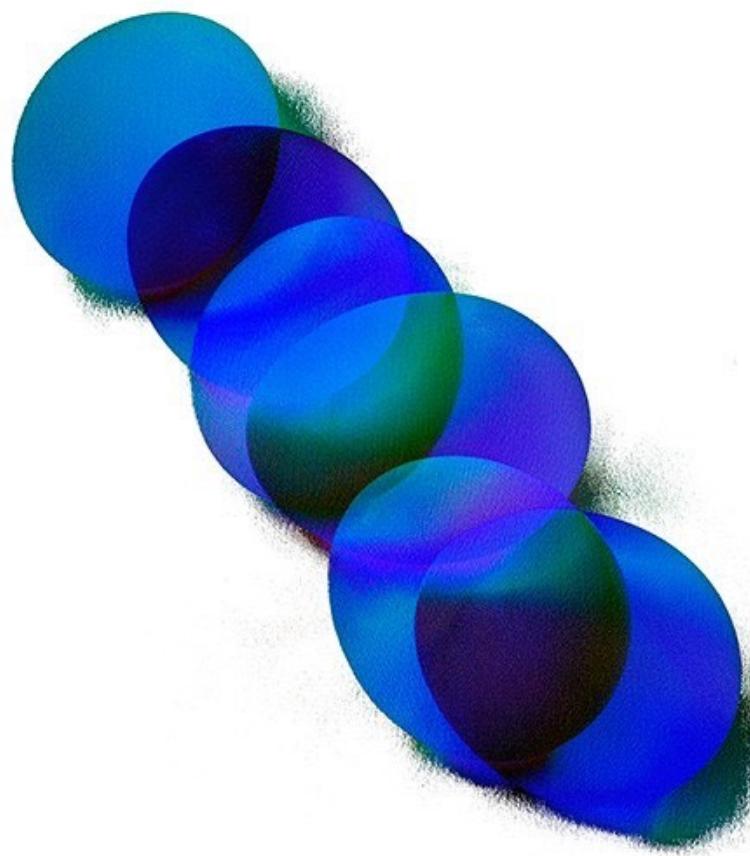


Warm Day, 2012



Cherry Pop, 2012

Which Came First, #2 2012



Which Came First, #2 2012



## Song Dong

*Doing Nothing Garden* consiste en esencia en nada más que en la acumulación y preservación de basura. Construido sobre capas y capas de escombros y basura orgánica, descuidado con pasto y flores, y equipado con signos neón que leen “Hacer” [Doing] y “Nada” [Nothing], el montículo de aproximadamente seis metros de alto es un extraño monumento a la civilización - una montaña bonsai artificial en un paisaje artificial. Sin embargo, al mismo tiempo es un organismo en sí mismo, que indica que en el contexto indicado, incluso el no hacer nada puede llevar a la creación de algo.



Doing Nothing Garden, Kassel y Beijing, 2012



SONG DONG 'S DOING Nothing Garden 2010-2011

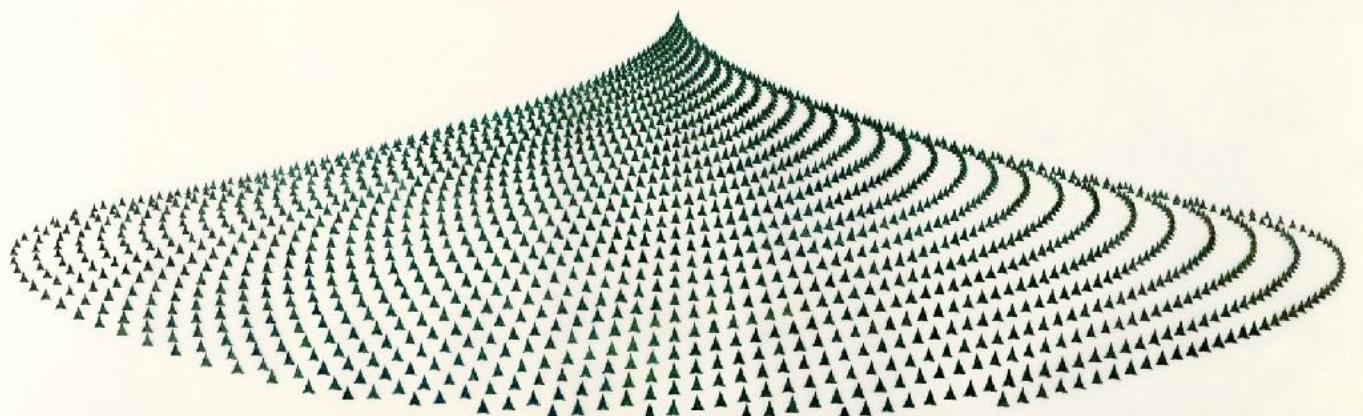


## Agnes Denes

Artista conceptual nacida en Hungría, conocida por sus trabajos que abarcan una amplia gama de medios – tales como poesía y escritos filosóficos, complejos diagramas hechos a mano o por computador (que ella denomina ‘Filosofía Visual’), escultura e instalaciones medioambientales internacionales, como *Wheatfield*, una plantación de trigo de una hectárea hecha en Manhattan. Se distingue por levantar preguntas provocadoras y probar los límites del arte al llevarlo a zonas nueva e imprevistas, y usándolo con funciones eminentemente nuevas.



Wheatfield, Nueva York 1982



**Tree Mountain - A Living Time Capsule**  
11.000 trees, 11.000 people, 400 years  
1992-1996, Finlandia



Jardín Botánico de Mount Lofty,  
Australia

*Habitualmente se espera que el público de una exposición, de una obra de arte, se comporte como un buen lector, como alguien que reconoce cosas, que se pone en el lugar de la conciencia de un otro – en una palabra: que comprende la tesis expuesta y se declara de acuerdo con ella. Este modelo, a causa de un acentuamiento de la conciencia y de un lenguaje lógico, ha tenido consecuencias significativas en la manera de producir y de exponer o escenificar arte, desplazando todo el ámbito de lo drástico hasta la periferia y disminuyendo con ello las posibilidades de lo indecible, de todas las otras formas productivas de lo inconsciente y de lo sinsentido como contenido, para lograr algo esencial: aquella situación extra-lingüística, en que lo ficticio y lo no-ficticio se entrelazan lo uno con el otro.*

*–Chus Martínez,  
historiadora del arte*

## Referencias Bibliográficas

- Ahmadjian, V. y Hale, M. (Ed.) 1974 The Lichens. Academic Press Inc., New York.
- Barreno y Ortega, 2003. Líquenes de la reserva Natural Integral de Muniellos, Asturias. KRK Ediciones, Gijón.
- Christov-Bakargiev, Carolyn, 2012. 2/3: Documenta 13: Catalog II/3, The Logbook. Hatje Cantz, Mainz.
- Denes, Agnes 2007. The Human Argument. Spring Publications, Massachusetts.
- Goward, Trevor 2009 Twelve readings on the lichen thallus. VII. Species  
[www.waysofenlichenment.net](http://www.waysofenlichenment.net)
- Lubrich, Oliver 2014 Alexander von Humboldt. Das graphische Gesamtwerk. WBG, Darmstadt.
- Nash, Thomas H. 2008 Lichen Biology. Cambridge University Press, UK.
- Sagredo, Rafael 2012 La ruta de los naturalistas. Tras las huellas de Gay, Domeyko y Philippi. Firma Gráfica, Santiago.
- Satyasangananda Saraswati, Swami 2009 Sri Saundarya Lahari, The Descent. Yoga Publications Trust, Munger.
- Wulf, Andrea, 2016. La invención de la Naturaleza. Penguin Random House, Barcelona.