



Este proyecto estudia la Cultura como una dimensión esencialmente humana, la cual está presente en todos los planos de la interacción humana, tanto en la organización política y económica de una sociedad como en las prácticas lúdicas manifestadas en la fiesta y el arte. Lejos de ser un libro con una estructura lineal o una temática uniforme, **Cultura Pública** es una colección de ensayos a través de los cuales se intenta generar un encuentro entre diferentes disciplinas para plantear nuevas relaciones que contribuyan, no sólo a un mejor entendimiento de la relación entre cultura y sociedad, sino a repensar esta relación y a sugerir nuevos espacios de debate para abordar la infinidad de temas que se pueden analizar a partir del análisis cultural.

Andrea Ancira García
Fernando Delmar Huerta
Javier Gómez Monroy

CULTURA PÚBLICA

Andrea Ancira García / Fernando Delmar Huerta / Javier Gómez Monroy

CULTURA PÚBLICA

ISBN: 978-607-00-3372-8



9 786070 033728

 FONCA

 CONACULTA

¶ **PRIMERA EDICIÓN, 2010**

© 2010, *Andrea Ancira García*

© 2010, *Fernando Delmar Huerta*

© 2010, *Javier Gómez Monroy*

¶ **Editor:** *José Luis Bobadilla Acevedo*

Miguel de Mendoza 39

Colonia Merced Gómez

Delegación Álvaro Obregón

C.P. 01600

Distrito Federal

Teléfono 55753142

¶ **Diseño:** *Fabian Reber*

¶ **Corrección de estilo:** *Sofía Becerra*

¶ *Queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.*

¶ *Impreso en México/ Printed in México*

Para la realización de este proyecto se recibió el apoyo económico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, emisión 2009.

¶ **ISBN:**

í CULTURA PÚBLICA

Andrea Ancira García
(coordinadora)

Fernando Delmar Huerta

Javier Gómez Monroy

Í AGRADECIMIENTOS

7

Í INTRODUCCIÓN

Andrea Ancira 10

**Í ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL:
FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA**

Andrea Ancira 14

**Í CIUDAD Y CREACIÓN: DINÁMICA SOCIAL EN LA
PRODUCCIÓN CULTURAL DE LA REGIÓN TIJUANA/SAN DIEGO**

Fernando Delmar Huerta 62

**Í GLOBALIZACIÓN Y MERCADO COMO CASAMATA DE LA
CULTURA, LA DEMOCRACIA Y EL DESARROLLO**

Javier Gómez Monroy 98

AGRADECIMIENTOS

Se agradece la colaboración de José Wolfffer, Rogelio Sosa, Eric Namour, Andrés Solís, Manuel Rocha, María Lipkau, Dyan Pritamo, Manrico Montero, Oscar Adad, Antonio Domínguez, Iván Naranjo, Julio Clavijo, Fernando Viguera, Esteban de la Monja, Carlos Icaza, Chris Cogburn, Tania Islas, Erick Monterrosas, Fernando Delmar Romero, Cecilia Garza, Carmen Cuenca, Michael Kirchman, Fabian Reber, Sofía Becerra, José Luis Bobadilla, Jerónimo García Naranjo, Raúl Cárdenas, Colectivo Bulbo, Marcos Ramírez, Olga Margarita Dávila, Tobias Ostrander, José Manuel Valenzuela, Alexander De Villa, Cassandra Gutiérrez, Karla López, Ivonne Pérez, Eugenio Echeverría, Abel Ibáñez y a todas las personas que contribuyeron e hicieron posible la realización de este proyecto.

Los agradecimientos más íntimos, los personales, esperamos plasmarlos en el día a día, con toda la gente que estimamos, que nos forma y con la que convivimos en esta espiral dialéctica que nos junta y nos separa, quizá perpetuamente...

Bolívar Echeverría
In memoriam

‡ **Algo falta**, y esta falta la expresa, por lo menos, claramente el sonido. El sonido tiene en sí algo oscuro y sediento, flota, no se encuentra fijo en un sitio como los colores. El flotar y el deslizarse pueden también ser dañosos, de tal suerte que el anhelo en tanto que tonal se difumina, pierde contextura. Ahora bien, si el sonido no tiene un lugar preciso en el espacio, tanto más fácilmente puede ser situado en el tiempo, en el compás, en el canto orientado en una dirección. Inconfundiblemente concordadas de forma musical nos aparecen, sobre todo, las figuras estrictas del desasosiego, todas esas figuras bien conocidas, franqueadoras de fronteras.
(Ernst Bloch, *El principio esperanza*)

Introducción

En *El río sin orillas: tratado imaginario*, el escritor argentino Juan José Saer (2003) funde la historia y la cultura de su país utilizando el Río de la Plata como hilo conductor de sus narraciones. En las últimas páginas de este libro, Saer explica el significado del asado para los argentinos:

el 'asado', es no únicamente el alimento de base de los argentinos, sino el núcleo de su mitología, e incluso de su mística. Un asado no es únicamente la carne que se come, sino también el lugar donde se la come, la ocasión, la ceremonia. (...) El asado reconcilia a los argentinos con sus orígenes y les da la ilusión de continuidad histórica y cultural. (...) A pesar de su carácter rudimentario, casi salvaje, el asado es rito y promesa, y su esencia mística se pone en evidencia porque le da a los hombres que se reúnen para prepararlo y comerlo en compañía, la ilusión de una coincidencia profunda con el lugar en el que viven. La crepitación de la leña, el olor de la carne que se asa en la templanza benévola de los patios, del campo, de las terrazas acuerdan esa impresión de permanencia y de continuidad sin la cual ninguna vida es posible. (p.189)

Este fragmento sugiere que la cultura es una parte orgánica de la vida práctica del ser humano y, por lo tanto interviene de manera decisiva en los procesos históricos de una sociedad. En este proyecto, se propone estudiar la cultura como una dimensión esencialmente humana que se manifiesta en todos los planos de la interacción humana abarcando, desde la organización política y económica, hasta las prácticas lúdicas de la vida cotidiana manifestadas en la fiesta y el arte.

Lejos de ser un libro con una estructura lineal o una temática uniforme, *Cultura Pública* es una colección de ensayos a través de los cuales se intenta generar un diálogo entre diferentes disciplinas y plantear relaciones que contribuyan no sólo a un mejor entendimiento de la relación entre cultura y sociedad sino a repensar esta relación y plantear nuevos espacios de debate para abordar la infinidad de temas que se pueden analizar a partir del análisis cultural.

En el primer ensayo del libro, *Espacios infinitos de reconfiguración social: festivales, experimentación sonora y democracia*, se explora el papel del arte de vanguardia y la fiesta en el proceso imaginativo de la sociedad y su relación con la democracia. En específico se analiza la experimentación sonora y uno de los festivales más importantes de música experimental en México: Radar. Tomando como punto de partida la teoría política radical de Jacques Rancière, se argumenta que los festivales y la experimentación sonora desempeñan una función imaginativa que permite que la comunidad política se defina en términos de división y participación e incita a una sociedad a proyectar nuevos caminos y a reconfigurar sus códigos articulando espacios democráticos. Este planteamiento sugiere repensar la democracia a partir del disenso e inscribe la experimentación sonora como parte del cuestionamiento constante y necesario en un régimen verdaderamente democrático.

El segundo ensayo, *Ciudad y creación: dinámica social en la producción cultural de la región Tijuana/San Diego*, explora la relación entre individuo, creación artística y ciudad. La primera parte del texto trata de describir la compleja relación existente entre individuo, ciudad (como significante de cualquier agregado social) y creación (como referente único de la cultural). Establece las impuntualidades analíticas de una teoría estructural de la cultura, por la cual algunos aspectos prácticos de la vida en sociedad se asumen como determinantes para explicar la totalidad de sus contenidos; la cultura, se mantiene, responde no solo a éstas limitantes, si no al proceso individual que de éstos factores individuales elige un camino u otro para lo creativo. Después de puntualizar lo anterior, se trata de explicar el surgimiento de una imperante “institucionalización” de la cultura, éste sí un proceso netamente social que responde a las realidades socioeconómicas de la contemporaneidad olvidando, a su vez, que todo proceso creativo del hombre es, por definición, un proceso de cultura, dejando a un lado definiciones y jerarquías. Finalmente, se ejemplifica lo anterior con el caso de Insite, propuesta tanto curatorial como institucional surgida en la región de Tijuana San Diego. En esta, a partir de un esfuerzo de coordinación impresionante, se realizaron una serie de ediciones de éste “festival” donde intervenciones artísticas públicas o de carácter social (la obra como acción social) reflexionaban en torno a todo lo que carac-

terizaba a Tijuana San Diego, tanto en sus particularidades como en sus posibilidades alegóricas. Insite, pues, es una posibilidad de las relaciones entre ciudad, individuo y creación planteadas en un principio.

Finalmente, en el tercer ensayo, *Globalización y Mercado como casamata de la Cultura, la Democracia y el Desarrollo*, se realiza un análisis de la cultura, la democracia y el desarrollo, con base en la revisión de la problemática concreta que suscita el uso de conceptos *universalistas* y abstractos en torno a estos temas por parte de organismos internacionales e instituciones públicas. Al ser utilizados en los proyectos y programas nacionales e internacionales, éstos determinan las políticas y prácticas cotidianas alrededor de la Cultura, la Democracia y el Desarrollo. Así, en este ensayo se ubica a la globalización y al mercado como los *lugares* donde se sub-codifican tales ideas, haciéndolas funcionales y consecuentes con su dinámica de reproducción. A su vez, se hace énfasis en la diferencia estructural (contradictoria) entre ideología y realidad, entre lo discursivo y lo práctico que contienen tanto el paradigma de globalización como las *ideas* de cultura, democracia y desarrollos ahí comprendidas, para dar cuenta de las inconsistencias y contradicciones que trae consigo tal proyecto histórico.

Espacios infinitos de reconfiguración social: festivales, experimentación sonora y democracia

Andrea Ancira García

*La fiesta, por cuanto
tiene de inopinado, de efímero y de espontáneo,
es un motor de la existencia colectiva. De ella
obtiene el hombre el placer de ese „infinito sin
límite“ del que habla André Breton
(Duvignaud, 1989)*

Los *festivales culturales*, como parte de las fuerzas de producción creativas de una sociedad, cumplen funciones centrales en el proceso de reproducción y desarrollo de ésta. En los últimos quince años se han realizado numerosos estudios que analizan el papel de los festivales en las sociedades modernas, sin embargo éstos se han enfocado principalmente en el papel que desempeñan como vectores de desarrollo económico y turístico. Así, se podría decir que existe un vacío académico que estudie otras de las tantas funciones de los festivales culturales que también son esenciales para el desarrollo humano de una sociedad.

La hipótesis central de este capítulo es que los festivales y la experimentación sonora desempeñan una función imaginativa que permite que la comunidad política se defina en términos de división y participación e incita a una sociedad a proyectar nuevos caminos y a reconfigurar sus códigos articulando espacios democráticos. En ese sentido se estudiarán los festivales y la experimentación sonora como espacios *etopoéticos*, es decir, como formas de conocimiento relacional que afirman y prescriben pero que al mismo tiempo son capaces de producir un cambio en el ser del sujeto (Foucault, 2005, p. 238). Esta función se considera esencial en los debates sobre deliberación y participación democrática en la teoría política contemporánea, ya que critica aquellas teorías que asumen que la

ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

meta de la deliberación política en la democracia moderna es el consenso, la anulación de la disonancia, la resistencia, y el conflicto.

En este ensayo se explorará el papel del arte de vanguardia y la fiesta en el proceso imaginativo de la sociedad y su relación con la democracia. En específico se analizará la experimentación sonora y uno de los festivales más importantes de música experimental en México: *Radar*. El ensayo se dividirá en cuatro secciones de varios capítulos cada una. En la primera sección se explorará la relación entre fiesta, sociedad e imaginación. Por un lado se hará una revisión de los estudios que han analizado los festivales desde distintas disciplinas, y por otro se presentará la función imaginativa del arte propuesta por el sociólogo francés Jean Duvignaud (1989) la cual se utilizará para analizar tanto la fiesta como la experimentación sonora. En la segunda sección se explorará la relación entre la producción de arte de vanguardia y la democracia, haciendo especial énfasis en la música experimental. En la tercera sección se presentará la historia y evolución del festival de música experimental *Radar* a partir de testimonios de las personas que han participado cerca de éste (productores, artistas, público y críticos). Finalmente en la cuarta sección se analizará *Huey Mecatl*, una de las piezas presentadas en *Radar 2010*, dentro del marco teórico propuesto para poner en evidencia que el disenso a partir de la generación de nuevas formas de hacer, tocar y percibir la música deviene en la construcción de sujetos políticos. Esto como consecuencia de poner en relación nuevas formas de visibilidad y organización con la crítica a los modos de experiencia del hombre contemporáneo.

Fiesta, sociedad e imaginación



Desde principios del siglo XX algunos teóricos se preocuparon por analizar la relación entre fiesta y sociedad.¹ Sin duda alguna, el punto de partida es Emile Durkheim (1912) con *Las formas elementales de la vida religiosa*. Durkheim considera los festivales como una “efervescencia co

lectiva” en donde la solidaridad de una consciencia colectiva encuentra tanto su expresión como su consolidación. De acuerdo con Durkheim, esta institución es la encargada de mantener, regenerar y reproducir el vínculo que mantiene unidos a cuantos integran una sociedad. En esa misma época, pero con un planteamiento distinto, Frazer (1922), autor de *La rama dorada*, describió la fiesta como un espacio de reproducción de los sistemas de creencias y mitologías: lo sagrado, la magia y la política emergen, por así decirlo, de estas celebraciones. Otros antropólogos como Franz Boas en relación con los esquimales, Marcel Griaule con los africanos, y Malinowski con los melanesios, sostienen tesis comparables.

Después de hacer una revisión exhaustiva de las diferentes aproximaciones teóricas y empíricas que se han propuesto para estudiar los festivales, Monica Sassatelli (2010) menciona que la mayoría se limita a analizar solamente los festivales tradicionales², a excepción de la propuesta del sociólogo francés Jean Duvignaud (1989). Duvignaud propone una tipología de festivales que divide en cinco categorías: aquellos que solemnizan un acontecimiento de la existencia humana (el nacimiento, la iniciación, el matrimonio, las exequias), aquellos que devuelven a la vida la memoria de un pasado o de una cultura abolidos, los rituales, los festivales urbanos (carnavales y fiestas nacionales) y las fiestas privadas, que si bien son múltiples y microscópicas, no tienen otro pretexto mas que el juego, el placer compartido o la mera satisfacción de reunir a un grupo de personas (p. 11-12).

Sin importar la tipología, la mayoría de los estudios sobre festivales reconocen la potencialidad transformadora de estas celebraciones. Este carácter transformador obedece al hecho de que la fiesta tiene la posibilidad de desatar un vitalismo colectivo en el que se logran disolver los trazos delimitadores de la individualidad, creando un sólido vínculo fraternal del que se solidifica un “nosotros colectivo” o como la llamó Durkheim (1912) una “solidaridad colectiva”. En este sentido, se podría decir que los festivales contemporáneos, en su mayoría, son una actualización de esa necesidad individual-colectiva de liberar y canalizar una latente energía festiva atesorada por una comunidad. Su naturaleza “revolucionaria” ha sido ampliamente estudiada por académicos como Duvignaud (1973b) y

Burke (1978), quienes han mostrado cómo las más emblemáticas revoluciones políticas contemporáneas han estado siempre acompañadas de un relevante componente festivo. Esto sólo afirma lo que Bolívar Echeverría (2001) también concluye al estudiar la fiesta como parte esencial de la dimensión cultural del ser humano: “de la fiesta a la revolución parece no haber más de un paso” (p. 206).

En este estudio, lo que interesa resaltar es el papel de los festivales como espacios de *acción social*, ya sea de legitimación o rebelión, en donde es posible reconfigurar permanentemente las identidades y relaciones sociales (Guss, 2000). Si bien los festivales se han utilizado históricamente para legitimar proyectos políticos y propiciar una mayor cohesión social a través del enaltecimiento del pasado común de una nación (sobre todo en regímenes totalitarios), estas celebraciones también son esenciales en los procesos imaginativos de una sociedad en tanto que los miembros de una comunidad tienen la oportunidad de imaginar y proyectar un futuro diferente a partir de los momentos de desarticulación de lo cotidiano que la fiesta propicia.³ Así, a pesar de que la fiesta no sea el elemento dinamizador destinado a engendrar un mundo armonioso y pleno, lo festivo se sigue manifestando como un *intersticio*⁴ y un espacio de contra-poder y resistencia⁵ (p. 141).

A partir de las innumerables transformaciones que han acontecido en el contexto de la globalización y transnacionalización de los procesos sociales, políticos y económicos, ha surgido un creciente interés por ampliar el concepto de los festivales. Monica Sassatelli plantea re-pensarlos ya no sólo como celebraciones tradicionales de comunidades cerradas, sino también como espacios en donde se “exhibe” la expresión de la diversidad cultural en un lugar determinado. Esta idea proviene de Milton Singer (en Guss, 2000) quien propuso durante sus estudios en la India en los años cincuenta considerar las prácticas festivas como representaciones culturales:

Los indios, y quizás todos los pueblos, piensan su cultura como si ésta estuviera encapsulada en estas representaciones discretas, las cuales pueden ser exhibidas frente a un público ajeno a la comunidad así

como a los miembros de la comunidad. Para aquél que no pertenece a la comunidad, éstas pueden ser consideradas como las unidades más concretas y observables de una estructura cultural, ya que cada representación corresponde a un espacio temporal determinado, tiene un principio y un fin, un programa, un grupo de participantes, una audiencia, y un lugar y una ocasión para la representación (p.134).

En esta misma línea, Karp & Levine (1991) definen los festivales contemporáneos como eventos públicos, generalmente relacionados con la exhibición de uno o varios tipos de manifestaciones artísticas o culturales, en los que los diferentes grupos que participan (audiencia, organizadores o artistas) cuestionan y debaten significados involucrándose activamente en el quehacer de la cultura y en el *reparto político*. En este estudio se incorporará esta noción en la que el festival no sólo se circunscribe a una celebración de una comunidad cerrada, sino que se concibe como la institucionalización de la fiesta, ya sea pública o privada y en la cual coexisten en distinta intensidad el ritual, la exhibición y el debate.

Si bien los elementos del ritual y la exhibición coexisten en todos los festivales, éstos se manifestarán de distinta manera dependiendo del tipo de festival que se estudie, ya sea un ritual tradicional o un espacio de exhibición de expresiones culturales. En este capítulo se explorará *Radar*, un festival que se autodefine como un “escaparate de las corrientes alternativas de la música experimental” (Andrés Solís/subdirector de *Radar*, comunicación personal, junio 2010). Este festival entraría en el segundo tipo de festivales (espacios de exhibición) a los que se denominará *festivales culturales*. Éstos se refieren a manifestaciones concretas de la cultura ligadas a la exhibición de expresiones artísticas como el cine, la música, las artes plásticas, la literatura, etc...



En este estudio, el contenido de la categoría de “festivales culturales” se construyó a partir de la definición crítica de cultura que Bolívar Echeve-

rría (2001a) elabora en su libro *Definición de la cultura*. En él, Echeverría define la cultura como el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica, hace de su singularidad concreta (p. 187). De acuerdo con este autor, la cultura sólo se reproduce en la medida en que se cuestiona a sí misma, se enfrenta a otras y se combina con ellas, defendiéndose de ellas y también invadiéndolas. Al ser considerada una dimensión esencialmente humana, la cultura comparte la misma naturaleza “bifacética” que Bolívar Echeverría (2001a) le atribuye al ser social: tiene un carácter práctico y uno semiótico. Por lo tanto, cualquier materialización de la cultura será el producto de la síntesis de un proceso operativo y de proyección del sujeto, que necesariamente gozará de una identidad esencial que refleje la singularidad concreta de éste.

En este proyecto se estudiarán los *festivales culturales* como formas o manifestaciones que permiten analizar la dimensión cultural, tanto en el proceso de producción y consumo de objetos prácticos, como en el proceso de producción y consumo de significaciones –de identidades. A pesar de que la cultura es una dimensión de la vida humana que está presente tanto en nuestro modo de existencia cotidiana como en nuestro modo de existencia extraordinaria, no es sino en nuestro modo de existencia extraordinaria o los llamados “momentos de ruptura”, en los que ésta se manifiesta de manera absoluta.⁶ En este estudio se plantea que los *festivales culturales* forman parte de ambos modos de la existencia humana, por un lado como ceremonias festivas y por otro, como espacios de estetización y sensibilización de la vida cotidiana.

Bolívar Echeverría (2001a) hace una distinción entre lo que acontece en la ceremonia festiva y en la estetización de la vida cotidiana. Sin embargo en este estudio se propone sintetizar estos dos elementos, la ceremonia festiva y las artes, para construir la categoría analítica de *festivales culturales*. Éstos representan un entrelazamiento entre dos modos de existencia: el profano (cotidiano) y el sagrado (extraordinario). Por un lado la festividad, entendida como ceremonia ritual, es un momento de ruptura en el que se desata la virulencia en la función metasémica o metalingüística⁷ de la vida cotidiana, detonando una reconfiguración en el código de la co-

munidad.⁸ Por otro lado, el sistema de las artes forma parte de la existencia profana del sujeto, cumpliendo una función de *mimesis* con respecto al momento sagrado; es decir, una especie de simulacro del momento de ruptura en el que el ser humano intenta y necesita revivir aquella experiencia de plenitud que tuvo en el momento sagrado, para retraerla al escenario de la conciencia objetiva, normal y rutinaria (p. 205).

Con la experiencia estética, el ser humano intenta insertar en la conciencia objetiva, normal y rutinaria, aquella experiencia que tuvo en su visita a la dimensión imaginaria; es decir, procura integrar la plenitud imaginaria del mundo en el terreno de la vida ordinaria (Echeverría, 2001b). Es en este sentido en el que las prácticas estéticas, en mayor o menor medida, evocan la pertenencia orgánica del arte a la vida; eliminan el carácter representativo del objeto del arte y lo convierten en una transformación de la vida misma, en un orden parecido al que tiene la transformación de la vida en las ceremonias festivas.

Arte y ritual, arte y ceremonia festiva tienden a combinarse e incluso a confundirse en algunas de las principales corrientes o en algunos de los niveles esenciales de la exploración formal llevada a cabo por distintas corrientes artísticas, sobre todo en el arte moderno o de vanguardia. De acuerdo con Echeverría (2001a), esta ruptura de la temporalidad extraordinaria dentro de la vida cotidiana, sólo es posible concebirla en el plano de lo imaginario.



En *La Sociología del Arte* Jean Duvignaud (1973) propone una nueva relación entre arte, sociedad e individuo, tomando como base la función *imaginativa* del arte. Si Herbert Read (1984) consideraba que la función central del arte era reconciliar al hombre con la muerte, para Duvignaud el arte conecta al ser humano con la vida; con lo posible. Para este autor “la imaginación es mucho más que el imaginario” ya que “ésta abarca la existencia total del ser humano” (pp. 89-90); tanto la real como la potencial o posible. En esta misma línea de pensamiento, Durand (1981) pro-

pone que el arte detona procesos imaginativos en las sociedades, gracias a su capacidad de “eufemizar el mundo, de trascender, mediante la fantasía trascendental atesorada en el depósito de toda cultura, la facticidad de lo real” (p. 409). Por eso, al reconocer el proceso perpetuo de formación en el que se encuentran las sociedades y el mundo, Duvignaud (1973) propone analizar la creación artística como un espejo o esquema de libertad que busca a través (o a pesar) de viejos determinismos, sugerir nuevas relaciones entre los seres humanos, “ya que somos tanto lo que hemos sido como lo que podemos ser capaces, de imaginar” (pp. 143-145).

Retomando las aportaciones de la Escuela Crítica (Lukàcs, Benjamin, Adorno, Goldmann) y de la Escuela de Warburg (Panofsky y Francastel), Duvignaud (1973a) propone estudiar la obra de arte a través de la experiencia artística, tanto colectiva como individual y sus formas de expresión:

Si queremos entender la experiencia del arte, necesitamos tomarla por lo que es: parte de la experiencia colectiva en la cual el individuo justifica lo que hace de una u otra forma, pero que al final de cuentas éste debe de reconocer que esta experiencia es una actividad en sí misma y no algo que puede ser explicado por teorías de evolución continua, de primitivismo o de lo sagrado (p. 34).

En la *Crítica a la razón dialéctica*, Sartre (1960) afirma que todo hacer individual es un hacerse, un *hacer a los otros*, pero sobre todo un *dejarse hacer* (p. 182). En este sentido, el artista *se-deja-hacer*; interpreta y transforma de manera singular y única lo que vive y lo que le rodea. Así, aunque la creación artística utilice elementos esenciales del paisaje humano en el que el artista habita, ésta trasciende las estructuras sociales y sugiere una nueva configuración y una redistribución del orden establecido dependiendo de su propio proceso imaginativo.

La *función imaginativa* de Duvignaud se convierte en un concepto clave para interpretar y analizar la producción y el consumo de experiencias creativas y lúdicas en una sociedad, sobre todo la producción de festivales ligados a la exhibición de expresiones artísticas, como es el caso de

este capítulo. En este sentido, se utilizará esta categoría para explorar los festivales de música experimental como nichos en los que el depósito imaginario de una sociedad alimenta espacios de fuga y de resistencia, desplegando lo real en un horizonte con renovadas posibilidades de realidad (Carretero, 2006, p.445) de aquello que, como dice Sartre (1940), “niega y trasciende la ‘forma’ dada mediante la composición de otra posible” (p. 232). David Panagia (2009) argumenta que la irrepresentabilidad de las sensaciones que entran en juego en estos momentos de desarticulación, interrupción y desfiguración de lo cotidiano⁹, rompe con las formas convencionales de percibir y de valorar el mundo, convirtiéndose en un elemento central de la dimensión estético-política de la vida democrática (p. 3). Desde esta perspectiva, el estudio de los festivales culturales y en específico de los festivales de música experimental ayudan a entender mejor la relación entre la producción cultural y el debate democrático. Asimismo, para entender esta relación del arte, la política y la fiesta se considera esencial retomar lo que el filósofo francés Jacques Rancière ha denominado el *reparto político de lo sensible*. Rancière (2009) define el reparto como esa división que hace ver quién puede tener parte en lo común (o público) en función de lo que hace (de la ocupación), del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce, ya que tal o cual ocupación definirá las competencias del individuo respecto a lo común. Así, de acuerdo con Rancière (2009), el reparto político de lo sensible es aquél que se manifiesta entre las clases cultivadas que tienen acceso a una totalización de la experiencia vivida y las clases salvajes, hundidas en la parcelación del trabajo y de la experiencia de lo sensible. A lo largo del ensayo, pero sobre todo en la última sección, se retomará y se ahondará un poco más en este concepto.

Vanguardia, música experimental y democracia



Alguna vez Richard Serra dijo que el arte no es democrático (en Levine, 2007, p.1); a partir de esta afirmación dos artistas rusos, Vitaly Komar y

ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

Alex Melamid, hicieron el proyecto *The People's choice (La elección de la gente)*. Este proyecto consistió en hacer una serie de encuestas de opinión sobre el cuadro que más agradaba y el que menos gustaba a la gente en 12 países, con preguntas acerca de los colores, temas o estilos preferidos. En Estados Unidos la mayoría de las personas prefirió representaciones realistas de personajes históricos como Abraham Lincoln, mientras que en Rusia más del cincuenta por ciento prefirió la representación de desnudos, gente común y escenas rurales. En China, este estudio de opinión pública fue una de las primeras encuestas que se levantó en ese país (Levine, 2007, p.1). Vistos los resultados de la encuesta, Komar y Melamid realizaron 12 pinturas a partir de las preferencias de la gente encuestada en cada país. “Este proyecto ha tenido interpretaciones muy distintas”, afirman Komar y Melamid. “Para unos es una parodia del *kitsch* y para otros, una crítica al elitismo que impera en el mundo del arte” (Sierra, 2000, Noviembre 8). Independientemente de las interpretaciones, para ellos este proyecto hace una conexión muy clara entre el arte y la democracia.

Comúnmente se dice que el arte moderno y de vanguardia es antidemocrático en tanto que desprecia¹⁰ o desafía el gusto popular. Sin embargo esta interpretación está ligada a una concepción muy particular de la democracia basada en el consenso. El consenso como meta y valor central de las democracias modernas se fundamenta en la naturaleza desordenada de la sociabilidad humana, la cual, de acuerdo con la filosofía política liberal, se manifiesta cuando los individuos se ocupan de los asuntos públicos. Esta corriente filosófica sugiere que para poder constituir una verdadera comunidad política es socialmente necesario eliminar el desorden contingente e inherente en la interacción sobre lo público. Esto sólo será posible a través de la reconducción de los individuos hacia el goce de los placeres privados. Por ejemplo, Platón decía que el *okhlos*¹¹ democrático es la turba desordenada de individuos guiada por sus pasiones y apetitos privados. Por otro lado, Aristóteles afirmaba que el desorden en la democracia es la guerra de pobres y ricos, y éste debería ser reconducido por el “arte de la política” hacia una conciliación basada en la apropiada distribución de las funciones y pasiones de los individuos. Tocqueville, en su famoso estudio *La Democracia en América*, dice que bajo el régimen

democrático las sociedades encuentran los mecanismos necesarios para pacificar las pasiones de los hombres que las conforman, logrando que éstas se complementen entre sí en lugar de entrar en conflicto.

En todos estos casos el discurso político-filosófico propone sociedades democráticas sin conflicto, sin paradojas y sin desacuerdos. Esta concepción de la democracia no permite ver al *demos* como un sujeto presente en todo el cuerpo social, capaz de deshacer colecciones y ordenaciones, sino como aquél que se define por su relación positiva respecto del orden que se le asigna en una comunidad dada: la de elegir a sus representantes que buscarán hacer valer sus derechos como individuos. Contrario a lo que se plantea en esta corriente de pensamiento, este estudio rescata la importancia del valor del “desacuerdo” en la democracia y argumenta que las sociedades democráticas necesitan el desafío vigorizante del arte de vanguardia o del arte no-convencional para evitar la homogenización de una ideología dominante; ofrecer imágenes alternativas de lo *que-es* y de lo que *podría-ser* para garantizar la pluralidad y el cambio. Esto hace que, contrario a lo que generalmente se piensa, el arte de vanguardia no sólo sea un elemento positivo para la democracia, sino esencial para su existencia.

Al escribir sobre regímenes totalitarios y el resurgimiento de la nueva derecha, Chantal Mouffe (1999) advierte que ni si quiera la democracia moderna consensual se salva de correr el riesgo de convertirse en un sistema autoritario. Afirma que el extremo apego al consenso puede propiciar un sofocamiento de las ideas y perspectivas alternativas que se ubiquen fuera del *acuerdo social* o del *consenso*, favoreciendo la reproducción de una ideología dominante. En este sentido, si los sujetos políticos democráticos no tienen la posibilidad de reclamar una distribución diferente en un orden político, independientemente de las características institucionales de ese régimen, éste se podría considerar como uno autoritario.

Haciendo una crítica al consenso como el valor central de la democracia moderna, Mouffe escribe:

ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

Lo que es específico y valioso de la democracia moderna es que, cuando se entiende apropiadamente, ésta crea un espacio en el que la confrontación se mantiene abierta, las relaciones de poder siempre se cuestionan y ninguna victoria es definitiva. (...) Esta democracia agonial requiere que se acepte que el conflicto y la división son inherentes a la política y que no existe un lugar en el que la reconciliación pueda ser definitivamente alcanzada como una completa actualización de la unidad de la gente (pp. 745-748).

Por lo tanto, la idea de una sociedad democrática va más allá de los principios institucionales que la fundamentan como régimen político: elecciones, partidos políticos, división de los tres poderes de la república, respeto a la voluntad de la mayoría y de las minorías. En sus sentido más amplio ésta puede ser entendida como “el modo de subjetivación por medio de la cual existen sujetos políticos” en una comunidad dada y cuya participación toma la forma de contrapoder¹², partiendo de un principio de igualdad (Ranciere, 2007, p.9). Pensado así el quehacer político, es imposible concebir una sociedad democrática con una forma determinada, ya que sus divisiones y diferencias internas no cesan de trabajar, de orientarse por la posibilidad objetiva (la libertad) y de alterarse por la propia praxis (Chauí, 2008, julio, p.7). La democracia deja de ser el reino de la ley común o del reino plural de las pasiones, para convertirse en el lugar donde la *facticidad* se presta a la contingencia y a la resolución del trazado igualitario¹³.

El arte de vanguardia ocupa un lugar muy especial en la sociedad democrática ya que es una institución¹⁴ cultural que comúnmente se asocia a la resistencia de las corrientes establecidas y a los gustos de la mayoría. Sin embargo, el arte de vanguardia más que rechazar los gustos de la mayoría *per se*, rechaza las presiones populares hacia la estandarización y fragmentación de una sola forma de ver y de percibir el mundo, y busca el ejercicio de la libertad humana.

Lo que Carloine Levine (2007) considera crucial en la lógica de las vanguardias es su relación dinámica con la cultura de masas, el perpetuo movimiento en el que se encuentra y que por momentos ésta se encuen-

tra fuera de las corrientes establecidas al definir su postura de oposición, mientras que otras veces está dentro. El artista y profesor de la Universidad de Buffalo Tony Conrad (2010) argumenta que por lo menos en el campo de la música, esto sucede en ambas direcciones. Al estudiar la historia de la música, Conrad ha demostrado que a lo largo del tiempo los movimientos de vanguardia han incorporado elementos de las corrientes tradicionales, así como éstas últimas han incorporado elementos de las corrientes artísticas de vanguardia. Un ejemplo claro de esto es la creación de la sinfonía europea, que según Conrad, proviene de la “suite francesa”. De acuerdo con él, esta forma musical es una colección de bailes cuya composición está basada en la música popular del Nuevo Mundo, sobre todo de América Latina y las Islas Atlánticas. De igual forma sucede con la influencia dodecafónica en los arreglos de Rubén Fuentes con el Mariachi Vargas de Tecalitlán la cual, según Icaza, se puede apreciar en el disco *15 Huapangos de Oro de Miguel Aceves Mejía* (Carlos Icaza, comunicación personal, julio 2010). Este movimiento pendular entre mayoría/minoría-popular/vanguardia es exactamente lo que para Levine hace que el arte de vanguardia sea un instrumento efectivo para la democracia: “las corrientes de vanguardia incorporan un proceso perpetuo y dinámico de desafiar lo establecido e incorporar la diferencia y la oposición en el corazón del discurso público” (p. 19).

En la configuración de la sociedad, los artistas de vanguardia funcionan como una minoría; como actores *sin-parte*. Esta minoría, al igual que todas las demás minorías, busca un nuevo reparto político y lo hace desafiando el orden establecido a través del arte. Al buscar transformar más que reflejar el orden establecido con sus expresiones artísticas y al proponer la experimentación artística como parte del ejercicio de la libertad, estos actores se convierten en una amenaza a los proyectos políticos que buscan la homogeneidad acrítica y la solidaridad¹⁵. Así, aunque aparentemente el arte de vanguardia sea antidemocrático, se podría argumentar que éste es uno de los motores que mantienen el carácter dinámico y siempre cambiante de la democracia. Así, cuando Levine intenta definir la relación entre vanguardia y democracia, la describe como una relación de enemigos amigables: “el arte de vanguardia no refleja el gusto de la mayoría (amigos) pero tampoco lo ofende (enemigos), más bien busca desafiarlo para detonar el cambio”

(p. 49). Es en este sentido en el que la música experimental se relaciona con la democracia y el carácter revolucionario de los festivales.



En el poema *Delirios I* de *Una temporada en el infierno* el poeta Arthur Rimbaud (2004) escribe: “El amor está por reinventar, ya se sabe”. Asimismo al escribir sobre la economía de la pasión, Alain Badiou (2010) sugiere: “Hay que reinventar el riesgo y la aventura contra la seguridad y comodidad” (p.6). En efecto, el mundo está lleno de novedades: el amor, la política y la música también deben ser comprendidos en esa innovación. Esto mismo plantea la música experimental: una búsqueda riesgosa y aventurera para reinventar paradigmas y ejercitar la libertad humana.

La música experimental—dice el músico y compositor Iván Naranjo—ofrece una nueva experiencia para la percepción sonora y “ayuda a abrir no sólo los oídos (u otros sentidos) del individuo, sino las ideas mismas y el pensamiento; ayuda a desarrollar la capacidad de reflexión y a darse cuenta que las convenciones estéticas y sociales no son sino eso, convenciones que pueden ser traspasadas, perforadas, y de que hay otras opciones, [además de] que podemos trazar nuestros propios caminos hacia espacios de mayor libertad.” (Iván Naranjo, comunicación personal, febrero 2010) De ahí su naturaleza revolucionaria.

Comúnmente se denomina música experimental a toda obra que utiliza electrónica y no esailable, o bien a la obra multimedia o interdisciplinaria. Sin embargo, la música experimental también puede ser acústica, y no necesariamente se ciñe a algún género en específico. El término de “música experimental” fue acuñado por John Cage en los años cincuenta¹⁶ y la definió como aquella en la que los materiales, la estructuración y las relaciones no son calculados y arreglados de antemano, sino a través de procesos indeterminados regidos por el principio de la *no intención*, en los cuales el resultado, si mucho puede ser atisbado pero no fielmente previsto: “Aquí la palabra ‘experimental’ es apta, mientras se entienda no como un acto descriptivo más tarde juzgado en términos de éxito o fracaso”

so, sino simplemente como un acto en el que el resultado es desconocido” (en Rocha 2010).

A mediados de los años cincuenta, el filósofo y esteta Umberto Eco, que en ese entonces era director cultural de la *Radiotelevisione Italiana* (RAI), conoció a Luciano Berio, quien construyó un estudio de música electrónica en el piso de arriba de su oficina. Este acercamiento con Berio y sus composiciones indeterminadas¹⁷, llevaron a Umberto Eco a reflexionar sobre la naturaleza de la “obra abierta”. En uno de sus ensayos, Eco (2008) explica cómo la “obra abierta” inauguró un nuevo ciclo de relaciones entre los artistas y la audiencia, así como una nueva mecánica en la percepción estética. En las piezas musicales indeterminadas, el compositor ofrece una obra *por completar* en la que la libertad del intérprete ya no sólo se limita a seguir las instrucciones del compositor bajo sus propios criterios, sino que éste decide la forma “final” de la pieza. Así, la realización de una pieza es el resultado tanto práctico como perceptivo del diálogo que se detona entre el compositor, el músico y la audiencia. En este sentido se podría decir que la “obra abierta” y en general la experimentación sonora, inventa formas sensibles y marcos materiales de una vida *por-venir* (Rancière, 2007).

Un ejemplo claro de una pieza esencialmente incompleta que requiere la colaboración del intérprete y la audiencia con el compositor para su *realización*, es *Scambi* de Henri Pousseur:

Scambi no es una composición musical sino un campo de posibilidades, una invitación explícita a ejercer la libertad de elegir. Está compuesta por dieciséis secciones. Cada una de ellas se puede vincular con otras dos sin afectar la continuidad lógica del proceso musical. Dos de sus secciones, por ejemplo, se introducen con motivos similares (después de los cuales evolucionan patrones divergentes); de manera contraria, otro par de secciones tienden a desarrollarse hacia el mismo climax. Como el músico que interpreta la pieza puede empezar o terminar con cualquiera de las secciones, éste tiene la posibilidad de elegir un considerable número de permutaciones secuenciales. Asimismo, las dos secciones que empiezan con el mismo

*motif pueden ser tocadas de manera simultánea dándole la posibilidad al músico de presentar una estructura polifónica más compleja. (...) Si estas notaciones formales se grabaran y el comprador contara con un aparato de recepción lo suficientemente sofisticado, entonces el público general podría estar en la posición de desarrollar una construcción musical privada, y una nueva sensibilidad colectiva en materia de presentación y duración musical podría emerger (Posseur en Eco, 2008, p 168).*¹⁸

Así, aunque la obra de arte sea una forma completa y cerrada en tanto es única y representa un todo orgánico y balanceado, ésta también constituye un producto abierto debido a las innumerables interpretaciones que puede llegar a tener. Aunque la composición abierta fue desapareciendo en la música clásica durante la mitad de los años setenta, estas estrategias fueron adoptadas por músicos y artistas de otros géneros musicales fuera de la academia, particularmente del jazz, la música de improvisación y la música electrónica.

Rancière (2009) establece que independientemente de la especificidad de los circuitos económicos en los cuales se inserta una u otra práctica artística, ésta representará y reconfigurará los repartos de una comunidad en tanto que la producción artística integre el acto de habitar en el espacio-tiempo del trabajo que da sustento y defina una relación entre el “hacer” y el “ver”¹⁹. Ahora bien, si se entiende la experimentación en la música como una práctica artística a través de la cual un grupo de actores (tanto el compositor, como el músico y el público) proyectan o pueden proyectar “lo posible de lo imposible”, es decir las infinitas ordenaciones posibles en un sistema dado, entonces también se podría decir que esta práctica artística en la producción cultural asegura el principio de participación y participación básico de una comunidad democrática. Rancière (2009) afirma que esto sucede en el momento que los actores tienen la oportunidad de reconfigurar el código de la comunidad para “actualizar el reparto de las ‘ocupaciones’ que sostiene la repartición de los dominios de actividad” en una sociedad (p. 53).

Retomando el ejemplo de Posseur, este compositor define su trabajo musical como un “campo de posibilidades” (Posseur en Eco 2008). El concepto de “campo” proviene de la física e implícitamente cuestiona la relación clásica entre causa y efecto como una relación rígida y unidireccional. Por otro lado, la noción de “posibilidad” es un canon filosófico que refleja una tendencia por descartar una visión estática y silogística del orden y un intento por descentralizar la autoridad intelectual hacia la decisión personal, la elección y el contexto social. De acuerdo con algunos filósofos como Umberto Eco (2008) y Gilles Deleuze (1994), estas formas musicales son manifestaciones artísticas que expresan algo característico de una época y de la cultura contemporánea en general. Si la “obra cerrada” expresaba el sistema cerrado de la física newtoniana y el universo teocéntrico, las “obras abiertas” expresan el mundo indeterminado de la física cuántica y un universo post-teológico cuyo motor es la necesidad hacia el descubrimiento y el contacto constantemente renovado con la realidad.

En México, específicamente en el sector académico, la actitud experimental sugerida por Cage empezó a florecer en los años veinte, cuando algunos músicos como Carlos Chávez, Ángel Salas y Silvestre Revueltas se unieron al movimiento que creó el poeta Manuel Maples Arce a través del manifiesto *Actual No. 1* (1921). Este movimiento estuvo vinculado a las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, sobre todo al dadaísmo y al futurismo. Sin embargo, a pesar de haber sido un movimiento muy propositivo en el que participaron numerosos artistas plásticos, escritores y músicos que simpatizaban con el movimiento Estridentista, el contexto postrevolucionario del país no propició su desarrollo. Como establece Manuel Rocha (2010) en su *Arqueología de la música experimental*: “en el México de los años veinte, el modernismo surgió y murió intempestivamente, ya que el nuevo gobierno revolucionario, en aras de publicitar un nacionalismo mexicano fue sofocando poco a poco las ideas y movimientos artísticos internacionales” (p.4). De este modo, artistas como Diego Rivera y Carlos Chávez, cuya producción artística se empezaba a ligar a la vanguardia internacional, se adentraron en un arte nacionalista que sirvió para legitimar un proyecto político nacional²⁰. Si bien la experimentación se podría ubicar a partir de este periodo histórico, no

ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

fue sino hasta los cincuentas y sesentas en los que se pueden ubicar las primeras aproximaciones experimentales más serias.

Un ejemplo de esto es el desarrollo de la música electroacústica. En la retrospectiva que realizó Manuel Rocha, este investigador y músico ubica los inicios de la experimentación sonora en México a finales de los años cincuenta, con la obra para cinta magnética “El Paraíso de los Ahogados” de Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994). Si bien esta práctica artística se siguió renovando con compositores como Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, Raúl Pavón, y después con otros como Mario Lavista, Julio Estrada, Paco Núñez y Eduardo Mata, estas prácticas no fueron exclusivas del medio musical académico. Algunos ejemplos de esta época en el campo de la improvisación son las grabaciones de Juan José Gurrola (1936-2006), quien editó el vinil *En busca del silencio/Escorpión en Ascendente* en 1970; las sesiones de improvisación de Jodorowsky mejor conocidas como *Las acciones pánicas*; algunas de las colaboraciones de Vicente Rojo con Antonio Russek; y el grupo *Alacrán del Cántaro* de Roberto Morales Manzanares.

Cabe mencionar que durante mucho tiempo no existió en el país un espacio o una plataforma que funcionara de manera continua y apropiada para desarrollar la experimentación, producción, difusión y conservación de obras de este tipo. Esto propició que el florecimiento de la música experimental en México se diera principalmente fuera de las instituciones culturales del Estado y gracias a los esfuerzos, a veces individuales y a veces en grupo, de los músicos que incursionaron en este campo.

Desde hace no más de diez o quince años, la producción de música experimental ha aumentado progresivamente en México. Esto ha favorecido una gran diversificación en su producción, tanto en términos de géneros musicales que adoptan esta práctica, así como en los espacios (escuelas, foros y festivales) que apoyan el desarrollo de este tipo de manifestaciones artísticas. Hacer una lista de todos estos espacios en el país queda fuera del alcance de este proyecto, pero algunos ejemplos son el Conservatorio de las Rosas de Morelia, algunos talleres de la Escuela Nacional de Música de la Ciudad de México, la Universidad de Jalapa, el Centro de

CULTURA PÚBLICA

Investigación y Estudios de la Música (CIEM), el Museo Experimental El Eco, el festival binacional No Idea, el Café Jazzorca en la Ciudad de México, el Centro Cultural Border, el Centro Cultural de Tijuana, el Laboratorio Arte Alameda, el museo ExTeresa, el festival Cha'ak'ab Paaxil de Mérida, el festival Interface de Puebla, la sección de música nueva del Festival Cervantino de Guanajuato, Intolerancia Records, Licuadora Records, AMP Recs, Hacked Tapes y Mandorla, entre otros.

Festivales de experimentación sonora



Como ya se había mencionado, los festivales culturales son una materialización de la cultura. Como tal, éstos forman parte del proceso autocrítico de la reproducción de un grupo humano determinado. Esto lo hacen a través de su función imaginativa. Al ser espacios de ruptura en los que se desata la función metasémica del individuo, éste se cuestiona lo que realiza en su práctica rutinaria. Durante un festival los seres humanos, ya sea de manera colectiva o de manera individual, pueden reconfigurar el código de un orden dado—ya sea político, social, cultural o económico—. Esto es particularmente importante en el reparto político, es decir en la división de una comunidad que hace ver quién puede tener parte en lo común (lo público) y quién no. Según Rancière (2007) en la edad democrática moderna esta división descalificadora se manifiesta como lucha de clases y proclama en el corazón mismo del conflicto democrático el *poder humanizante* de la división y la participación. Históricamente, las diferencias internas, el descontento, la rebelión, las luchas y la reclamación efectiva de nuevos órdenes sociales, se ubican en el seno del desarrollo de la humanidad; sin éstos se estaría corriendo el riesgo de deshumanizar y despolitizar *la y lo* político en pos de un *status quo* perpetuo. Contrario a lo que predice la teoría liberal de la democracia, en una sociedad verdaderamente democrática el cambio y la división son la regla, mientras que la estabilidad y el consenso son la excepción.

ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

Los festivales, como catalizadores de la reconfiguración del código de una comunidad, se convierten en arenas en las que el sujeto político democrático tendrá la posibilidad de mantener el carácter siempre cambiante de la democracia al reclamar una distribución diferente de derechos y ordenaciones. Esta idea se contrapone a la “conocida definición de la política como ‘arte de lo posible’ y propone la *verdadera política* como ‘el arte de lo imposible’, el arte de cambiar los parámetros de lo que se considera ‘posible’ en la constelación existente del momento” (Zizek, 2008, p. 33). Asimismo, se reconoce el papel fundamental que estos espacios lúdicos desempeñan en la reproducción cultural de una sociedad; son nichos de recreación y consumo cultural, así como espacios en los que la cultura se cuestiona a sí misma, se enfrenta a otras culturas y se combina con ellas (defendiéndose de ellas y también invadiéndolas).

En el universo de festivales de música, los festivales de música experimental ocupan una posición especial. En primera porque éstos son relativamente nuevos en México (no más de una década), comparados con otros festivales de música más convencional pero que también presentan varios géneros como podría ser el Vive Latino o el Ollin Khan²¹. Segundo porque al tratarse de festivales interesados en una forma de expresión artística muy poco comercial, adoptan “formas” de organización muy particulares. Este capítulo explorará la historia y evolución del festival de música experimental *Radar*. Si bien en los últimos diez años han surgido otros festivales en México que presentan este tipo de expresiones provenientes tanto del ámbito académico como el no académico²², *Radar* se ha logrado posicionar como uno de los festivales más importantes de música experimental de México y de América Latina.



Radar es un festival de música experimental que se incorporó al programa del Festival de México del Centro Histórico (FMX) hace casi 10 años (2002). Se celebra anualmente en la Ciudad de México y su creador, José Wolfffer lo dirigió y programó los primeros seis años. *Radar* se ha logrado posicionar como uno de los escaparates más importantes de la música

experimental internacional en México y en América Latina, presentando una programación que ofrece experiencias sonoras que procuran romper los parámetros musicales y estéticos del público que asiste a los eventos: “Lo que tratamos es abrir un poco los criterios; venimos a ofrecerle a la gente que se ponga al tanto de las verdaderas corrientes alternativas, que abra su mente” (Andrés Solís, comunicación personal, junio 2010). En los cinco días que dura este festival, la exploración de la disolución de las fronteras entre el arte y la música, la utilización de las más variadas herramientas electrónicas, la aplicación de nuevas estrategias de interpretación e improvisación, y la hibridación de géneros y contextos musicales, convergen para mostrar la situación actual en la que se encuentra la música y la experimentación sonora en el mundo.

De acuerdo con la Asociación Europea de Festivales de Música (1957), un festival es antes que nada un evento festivo, un programa completo de representaciones artísticas que trasciende en calidad a otros programas con el objetivo de obtener un nivel excepcional en un lugar determinado. Por lo tanto, el festival ofrece una experiencia estética específica que sólo se puede obtener durante un periodo limitado de tiempo (Sasatelli, 2010, p. 18). Esto es lo que hace que los *festivales culturales* sean eventos que logran combinar la experiencia humana sagrada con la profana. A pesar de que este tipo de festivales se inscriben en la cotidianeidad de aquellos que participan, el hecho de ser eventos en los que se concentran diversos elementos que de otra forma no convivirían en un mismo tiempo y espacio, los enviste de un aura única. Razón por la cual también se les considera como eventos inscritos en un “tiempo fuera del tiempo” (Falassi, 1987).

Desde una perspectiva organizacional, éstos se podrían considerar como formas híbridas entre “institución” y “formación”, tal y como las define Raymond Williams (1982). Los festivales contemporáneos representan instituciones post-mercantiles que surgen para apoyar la producción de distintas expresiones artísticas a través de la combinación de apoyos gubernamentales, no-gubernamentales y comerciales. El término de institución aplicaría para festivales grandes con una gran trayectoria histórica como el Festival Internacional Cervantino²³, el cual surgió en un contexto histórico específico como parte de un proyecto nacional que pretendía

posicionar a México en la escena cultural internacional²⁴. En este sentido los festivales de música experimental en México no se pueden considerar como “instituciones”. No sólo porque son mucho más pequeños, sino porque no ha habido un verdadero interés por parte de las instituciones culturales del Estado por desarrollar este campo de la producción cultural en el país (Manuel Rocha, comunicación personal, junio 2010). Si bien este festival y otros foros de música experimental cuentan con financiamiento público²⁵, generalmente la iniciativa para canalizar fondos públicos hacia estas producciones no emana de las instituciones del Estado sino de los mismos artistas o productores. Esto se explica en gran parte por la escasez de políticas públicas que fomenten el desarrollo de este campo de producción cultural en el país. En este sentido la Secretaría de Cultura del Distrito Federal se podría considerar como la excepción a la regla ya que en el marco del programa Nuevos Públicos, propone fomentar a través de festivales, foros, talleres y encuentros todo tipo de propuestas de producción cultural “alternativa”: desde las artes plásticas y escénicas hasta la música y la literatura. (Secretaría de Cultura del DF, 2010)

Se podría decir que los festivales de música experimental en México florecen de igual manera que la música experimental: de manera “orgánica” y “autogestiva”. Son espacios que generalmente los mismos músicos han construido para poder contar una plataforma de difusión para sus propios proyectos, ya que como lo mencionó el músico Julio Clavijo: “esperar apoyos de instituciones culturales es un lujo que la música experimental no puede darse”. (comunicación personal, mayo 2010) Por esta razón se podría decir que en su etapa de creación, los festivales de música experimental se apegan más a lo que Williams denomina “formaciones” (formas de auto-organización de productores culturales). Es decir, la presentación de músicos y sus obras no es ni el único objetivo ni el principal. Lo que principalmente motiva la creación de estos festivales es el deseo o la necesidad por parte de los músicos y artistas de crear una plataforma en la cual se pueda crear una red en la que se pueda presentar el desarrollo de este campo específico de la producción cultural del país.

Un claro ejemplo de esto es el Festival Internacional de Arte Sonoro de la

CULTURA PÚBLICA

Ciudad de México creado en 1999 por el artista e investigador Manuel Rocha y el artista plástico Guillermo Santamarina. El objetivo principal de este festival, fue crear un espacio para presentar obras y promover un diálogo entre los artistas, utilizando el elemento sonoro como espacio común. La carencia de espacios en los que se pudieran presentar este tipo de manifestaciones artísticas menos convencionales orilló a los mismos artistas a proponer y construir este espacio. El festival logró su objetivo en cada una de las ediciones: se les brindó a los artistas un espacio en el que presentaron el desarrollo de su trabajo, mientras que también se enteraron de otras propuestas. A pesar de que fue un festival pequeño y de corte un tanto académico, durante sus tres o cuatro ediciones no sólo ofreció una experiencia única y sin precedentes en este país, sino que se podría considerar como el primer festival de este tipo. De manera paralela también se pueden ubicar otros esfuerzos aislados como los conciertos del Café Jazzorca organizados por Germán Bringas y las intervenciones urbanas de artistas como Dyan Primitivo a.k.a. Arthur Henry Fork, Álvaro Ruiz, Arcángel, Manrico Montero y Mario de Vega, entre muchos otros.

En México, como se demostró en el ejemplo anterior, la mayoría de los artistas y músicos tienen que crear plataformas para presentar y difundir no sólo su trabajo sino también el de los demás. Otro claro ejemplo de esto es el Café Jazzorca (1995) antes mencionado y la disquera Jazzorca Records (1991), ambos creados por el músico Germán Bringas. El Café Jazzorca se autodefine como un foro dedicado a la producción de conciertos de improvisación libre y su objetivo es promover y grabar a músicos que desarrollan su “propio lenguaje”, sin importar género o “técnica”. Este espacio ha sido de los pocos lugares que ha conservado su “apertura” y “libertad” en cuanto al tipo de proyectos musicales que se presentan debido a su carácter casi 100% autogestivo. Mandorla Records, sello mexicano creado por el artista sonoro Manrico Montero, AMP Records, Licuadora y Hacked Tapes son también otros ejemplos.

Aunque *Radar* fue creado por un músico de formación, José Wolffer no se dedicaba a la producción musical sino a la crítica musical. Después de estudiar piano en la Escuela Nacional de Música, Wolffer estudió composición en París y Viena. Al regresar a México empezó a escribir sobre

ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

música en la cartelera cultural de CONACULTA para el periódico *La Jornada* y también para el diario *Reforma*. Cuando se encargó de la sección de música de la *Revista DF* le surgió la inquietud de crear una plataforma, no sólo para hablar de lo que se hacía en el campo de la música sino para complementar la oferta de actividades que había en la Ciudad de México “sobre todo porque veía muchos huecos, cosas que no se [presentaban] en la Ciudad de México”.

La semilla de *Radar* provino del descontento que sentía José Wolffer, ya que como estudiante de música (1989-1994) percibía que había muy pocas alternativas para escuchar otro tipo de manifestaciones musicales en México. Por ejemplo existía el *Foro de Música Nueva*, que tuvo su época dorada cuando lo dirigió el compositor Manuel Enríquez, pero éste entró en un periodo de declive debido a la falta de una cabeza rectora o curatorial que guiara la programación. En este contexto es en el que surge la idea de generar una plataforma ecléctica que no se comprometiera con ningún género en particular. Si bien *Radar* cuenta con una serie de líneas programáticas, el objetivo principal fue crear un espacio en donde se pudieran escuchar manifestaciones musicales propositivas y novedosas que no tuvieran una plataforma a través de otras organizaciones u otros espacios en el país.

En el 2001 José Wolffer le propuso a Roberto Vázquez, que en aquel momento era el director del FMX, lanzar un ciclo llamado *Radar*. Este espacio estaría dedicado a la exploración sonora, es decir a la presentación de manifestaciones sonoras poco frecuentes y más riesgosas. La primera edición de *Radar* fue en el 2002 y Wolffer lo dirigió durante los siguientes seis años hasta que en el 2007 José Areán le propuso que tomara su puesto como director del FMX. A partir del 2007, Rogelio Sosa sustituyó a Wolffer como director de *Radar* y se formó un consejo directivo de *Radar* que hasta la fecha se ha encargado de la organización y programación del festival. Hasta el 2010 el equipo de *Radar* se conformó por un subdirector, Andrés Solís; un director de producción, Daniel Lara; y un consejo de programación compuesto por colaboradores como Eric Namour, Frances Horn y Daniel Goldaracena.

Radar se planteó como una iniciativa conjunta pero independiente de la estructura del FMX, sobre todo de la Dirección Artística. Si bien *Radar* siempre ha contado con el apoyo del FMX, éste ha logrado alcanzar cierta autonomía al contar con su propio consejo directivo, de programación, y según sus organizadores, su propio público. “*Radar* aprovecha la plataforma del Festival para dar a conocer sus actividades, y al mismo tiempo el FMX atiende los rubros de música contemporánea y música experimental gracias a *Radar*”. Este festival es una coproducción híbrida que cuenta con el apoyo, ya sea económico o en especie, de instituciones públicas y privadas. Así, a pesar de que la principal institución encargada de organizar el festival es la asociación civil *Festival de México en el Centro Histórico A.C.*,²⁶ éste ha logrado independizarse parcialmente del presupuesto del FMX a través de la diversificación de patrocinadores e instituciones que apoyan su realización. Los patrocinadores varían dependiendo de los eventos que se organicen y de los artistas que se inviten en cada edición; algunos de los más recurrentes en los últimos seis años son los siguientes: el Conaculta, la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, la Coordinación de Difusión Cultural UNAM, el Instituto Goethe, la Embajada de Estados Unidos, el Laboratorio Arte Alameda, Radiolbero 90.9, Opus 94, y el Instituto Mexicano de Radio (IMER), entre otras.

Radar está estructurado sobre tres ejes: la música clásica contemporánea o música nueva; la música electrónica experimental, consolidado sobre todo a partir de la segunda edición del festival con el programa de DECIBEL curado por Rogelio Sosa; y finalmente, el tercer eje, la improvisación libre. A partir de la tercera edición se agregó un cuarto eje: el rock experimental, “sobre todo [enfocado a] aquellos proyectos que no tuvieran cabida en foros más comerciales en México”, como *Fantomas* en el 2005, *Melt Bannana* en el 2009 y *KK Null y Boredoms* en el 2010. Al analizar el programa en retrospectiva, es evidente que ésa ha sido una veta que ha explotado más Rogelio Sosa en los tres últimos años, sobre todo con una representación muy fuerte del noise y el noise rock japonés. Según asistentes y algunos participantes que se entrevistaron para este estudio, la curaduría de *Radar* siempre ha sido un elemento muy importante que ha garantizado el creciente éxito de este festival. Sin embargo, más que una plataforma para los músicos, este festival se considera como

una plataforma que le ofrece a un público muy específico la oportunidad de apreciar y disfrutar de un gran abanico de proyectos de música experimental nacionales e internacionales. A pesar de que José Wolffer dejó de dirigir el festival desde el 2006, Rogelio Sosa afirma que el equipo de *Radar* ha conservado relativamente intacta la estructura de programación y continúa proponiendo la misma idea que Wolffer trató de plasmar en las primeras ediciones: que la música no tiene fronteras a nivel de géneros y que la gente debería de tener la posibilidad de transitar libremente entre estos géneros (Rogelio Sosa, comunicación personal, mayo 2010).

Al autodefinirse y funcionar meramente como un escaparate, *Radar* se aleja un poco del modelo organizacional autogestivo al que se había hecho referencia al principio del capítulo. Esto se afirma por las siguientes razones: en primera, en este caso cada actor cumple una función específica. Por ejemplo el director del festival, independientemente de su trabajo como artista, asume el papel de director y se dedica a la programación, dirección y coordinación de todos los eventos que se programan en el marco del festival. Asimismo, los artistas van a presentar sus piezas sin tener que involucrarse más en el festival, y si lo hacen es por iniciativa propia. La segunda razón es porque el objetivo principal del festival no es generar una plataforma o un diálogo entre los artistas que se presentan, sino llegarle a un público interesado en estas manifestaciones o a otros públicos que no han tenido ningún acercamiento a este tipo de expresiones. Si bien en algunas ediciones del festival se ha propiciado una mayor interacción y diálogo entre artistas, sobre todo en los talleres que se organizan en el marco del festival, esta interacción se ha dado principalmente por iniciativa de los participantes más que por un interés de los organizadores.

Este festival además de autodefinirse como un espacio de exploración sonora también se ha autodefinido, en los últimos años, como un escaparate de música principalmente internacional. Wolffer argumenta que esto ha sido algo meramente circunstancial. Si bien ha habido una fuerte presencia internacional en el festival, esto se explica porque gran parte de su razón de ser es presentar proyectos que no se hubieran presentado nunca en México. Asimismo, al querer acercar a la gente a esta música

que generalmente se considera difícil, la elección del intérprete se convierte en una de las decisiones más importantes del festival, ya que éste determinará en gran parte la experiencia del espectador. Por lo tanto se tienen que escoger intérpretes que conozcan, toquen y hayan estudiado muy bien esa música, ya que “cuando te enfrentas a esa música que comúnmente se considera difícil, a ese nivel interpretativo se esclarecen una gran cantidad de cosas que como espectador te permiten entrar en ella” (José Wolffer, comunicación personal, julio 2010). En cuanto a la presentación de proyectos locales, Wolffer afirma que *Radar* sí intenta ser una plataforma de lo que se está haciendo en México y por lo tanto también es un elemento importante del festival. Sin embargo al analizar retrospectivamente la programación de *Radar*, es evidente que ésta se ha enfocado mucho más en el componente internacional que en el local.

Otra plataforma importante en campo de la experimentación sonora es el festival *Ch'ak'ab Paaxil* de Mérida dirigido por Gerardo Alejos. Este festival tiene como uno de sus objetivos principales proveer una plataforma que propicie un diálogo entre los artistas nacionales e internacionales que participan en el festival, así como la difusión de algunos de sus proyectos de música experimental, sobre todo de improvisación libre. Estos objetivos son igual de importantes que el de lograr que el público yucateco se acerque a este tipo de expresiones musicales. En el mundo de la música, al igual que en el de las letras o la pintura, sin artista no hay obra, pero la existencia de ésta no se puede separar del espectador y eso es algo que Alejos tiene muy claro. Sería imposible concebir la existencia de los festivales culturales de experimentación sonora, sin músicos que quieran involucrarse, ya sea directa o indirectamente, con el público.

La estructura de financiamiento de *Radar* le ha proporcionado una gran autonomía y libertad a los directores en términos de programación. Sin embargo, ésta se ha adquirido a costa de inscribirse en una lógica muy clara de intercambio comercial²⁷. Esta dinámica no es exclusiva de este festival, de hecho sucede en la mayoría de festivales culturales contemporáneos; lo que distingue a los festivales de música experimental del universo de festivales culturales es que en la mayoría de los casos los primeros se organizan sin fines de lucro y por lo tanto sobreviven a base de

colaboraciones o de la participación mal pagada o voluntaria de los músicos y artistas. En entrevista con Rogelio Sosa (mayo 2010), éste afirmó que la mayoría de artistas internacionales que se presentan en el marco del festival reciben honorarios mucho menores de los que normalmente aceptan. El precio de los boletos es otra característica esencial de estos festivales. Como uno de los objetivos centrales de los organizadores es acercar al público a este tipo de expresiones, en la mayoría de los casos los boletos para los eventos tienen precios bastante accesibles con políticas de descuento para estudiantes, o inclusive en algunos casos los eventos son gratuitos. En este punto *Radar* fue la excepción en el 2010 ya que el número de eventos gratuitos disminuyó notablemente y los precios para todos los eventos no sólo aumentaron sino que se eliminó la posibilidad de conseguir descuentos de estudiante. A pesar de que esto generó cierto desconcierto en el público, sobre todo en los jóvenes, Rogelio Sosa afirmó que “la asistencia no disminuyó comparada con años anteriores; el festival ha logrado consolidar un público constante”.

Para el 2011 *Radar* se independizará completamente del FMX y José Wolffer volverá a asumir la dirección. Se está contemplando la posibilidad de que *Radar* sea no sólo una plataforma para presentar proyectos en vivo, sino también como un espacio de divulgación en línea de nuevos proyectos de experimentación sonora así como del acervo de material grabado de las ediciones pasadas del festival. La intención de esto es darle cierta continuidad a todo aquello que se detona durante el festival. La pregunta que surge es si *Radar* seguirá la misma línea de los últimos años o si éste conservará la misión de acercar este tipo de expresiones a todo tipo de audiencias, como lo hizo en sus primeras ediciones, así como de fungir como una verdadera plataforma para presentar los proyectos locales.

La experimentación sonora está por reinventar, ya se sabe...

A lo largo de este capítulo se ha argumentado que los festivales y la música experimental desempeñan una función imaginativa que permite que

la comunidad política se defina en términos de división y participación y que incita a una sociedad a proyectar nuevos caminos y a reconfigurar sus códigos articulando espacios democráticos, es decir espacios abiertos y de confrontación en los que las relaciones de poder se cuestionan constantemente y donde ninguna victoria es definitiva. A manera de conclusión, esta sección analizará la práctica de creación y composición de Jerónimo García Naranjo y José Isabel Cruz con la *pieza*²⁸ *Huey Mecatl* presentada en el marco del festival *Radar* 2010, a partir de las tesis de Jacques Rancière en torno de la estética política. Esto, con el interés de mostrar cómo la puesta en evidencia del disenso a partir de la generación de nuevas formas de hacer y tocar música, deviene en la construcción de sujetos políticos al poner en relación nuevas formas de visibilidad y organización con la crítica a los modos de experiencia del hombre contemporáneo.

Al estudiar el régimen de identificación de los objetos del arte, Rancière (2009) distingue entre las prácticas estéticas y las prácticas representativas. Al reconocer los objetos de arte como prácticas estéticas, este filósofo inscribe la experiencia estética en el marco de la construcción de subjetividades políticas. De acuerdo con este filósofo francés, los objetos del arte son el resultado del desplazamiento del *trabajo* del artista del espacio doméstico y privado al espacio de las discusiones públicas. Por lo tanto, esto es lo que hace que el encuentro con el objeto estético afirme cierta posición del sujeto dentro de la partición y un modo de visibilidad del orden en el que se inscribe. (p. 15). Este orden, según Rancière es el que se cuestiona y se espere redistribuir en el acto estético.

En este sentido, se argumenta que la *pieza Huey Mecatl*²⁸ es un objeto del arte producto de una práctica artística generadora de sujetos políticos, tanto en el campo del arte como en relación con el todo de la comunidad, no porque de manera explícita se relacione a una postura o una posición dada en el orden social, sino porque propone un modo distinto de repartir el espacio sensible. *Huey Mecatl* (en náhuatl huey=gran mecatl=cuerda) es un instrumento que como su nombre lo dice, funciona como una *gran* arpa que está compuesta por 10 cuerdas cuidadosamente afinadas. De acuerdo con Jerónimo García Naranjo, uno de los compositores de la obra, se utilizó la palabra ‘gran’ tanto para hacer referencia a las propor-

ciones del instrumento, como a sus posibilidades sonoras:

“Del estudio de las relaciones entre el todo y las partes de la cuerda, se descubre la multiplicidad de ritmos que son mayormente perceptibles gracias al uso de cuerdas muy largas. De la misma manera, el gran tamaño de la caja de resonancia en juego con las dimensiones de la cuerda, permite la suficiente amplificación, sin apoyo externo, para generar un instrumento de alcances monumentales” (comunicación personal, agosto 2010)

Para la construcción de este instrumento los compositores, inspirados en la música de las esferas, según la cual los cuerpos celestes emiten sonidos armónicos, exploraron la microtonalidad a partir de los armónicos naturales. De acuerdo con Douglas Khan (en Hegarty, 2008, p.6), la concepción pitagórica del sonido ha desempeñado un papel central en la historia de la música occidental, en tanto que ha revelado la capacidad que tiene una línea de representar una infinidad de atributos del mundo. Así, a través de la explotación del potencial musical y expresivo de la línea, estos compositores revelan lo infinitamente musical que es el mundo. Esto recuerda la concepción platónica del universo en la cual las formas de todas las cosas están ahí y los seres humanos simplemente creamos versiones de éstas, o la necesidad de la que habla Rancière (2009) de hacer ficción la realidad para poder pensarla.

Para el emplazamiento del *Huey Mecatl* es necesaria una superficie plana de por lo menos 30 x 30 mts, donde se acomodan 5 contenedores tipo High Cube de 12 metros de largo en forma pentagonal que permite cerrar un espacio de 277m², en donde caben aproximadamente 400 personas sentadas (ver fig.1). Para la interpretación de las dos piezas que se presentaron se convocó a diez ejecutantes y a un director. Si bien el carácter monumental de la *pieza* puede ser lo primero que llama la atención del público, lo que interesa rescatar aquí es cómo a través de las composiciones que se interpretaron con este instrumento estos artistas construyeron un lugar de expresión que no existía, es decir, lograron componer una nueva “decibilidad” que redimensionó el sonido y el espacio³⁰.

Esto obedece a la construcción estética de nuevas formas de visibilidad del sonido, ya no como un medio exclusivo de representación de temas jerarquizados y prescritos como legítimos, sino como un modo de ser del hombre que reclama su parte en la escena de la música. En este caso ni la composición ni el instrumento cuestionan el carácter de medio del sonido, sino que amplían sus posibilidades expresivas, de enunciación y de comunicación. Así, los artistas reconocen la capacidad de lenguaje y de palabra que tiene el sonido y la utilizan como recurso compositivo válido para ampliar el repertorio técnico de la música. Esto es evidente al analizar la forma en la que, desarrollo instrumental (uso atípico del contenedor y su naturaleza acústica), investigación tímbrica (basada en armónicos naturales), interpretación (con técnicas extendidas de ejecución musical) y composición (mezclada con improvisación controlada), confluyen en esta *pieza* sonora.

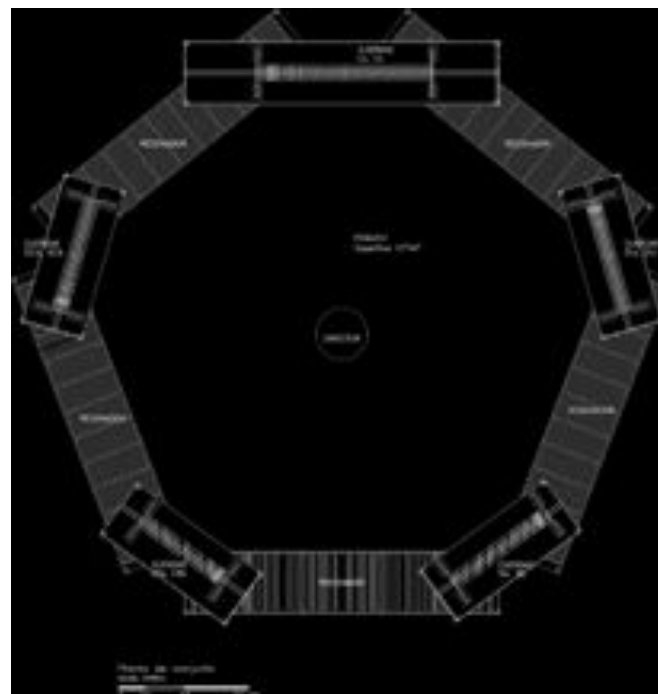
En la presentación de las composiciones de Jerónimo García Naranjo y José Isabel Cruz no se emplearon simulaciones estilísticas. El espectador, que está ubicado en el corazón del arpa rodeado de los músicos que interpretan las composiciones, puede ver y sentir claramente el esfuerzo y el creciente agotamiento de los músicos que tocan con sus arcos y martillos las enormes cuerdas y los contenedores. Asimismo, en la parte de improvisación controlada de la composiciones de Jerónimo García Naranjo en la cual el músico intenta evocar emociones como el miedo, la angustia y el dolor, es evidente cómo cada uno de los intérpretes trabajó con la materia sonora y se apropió de ésta convirtiendo esas emociones en algo concreto y real. Es en este momento en el que parece que se franquea el límite entre arte y vida y se crea una nueva arbitrariedad para entender esta forma de sonido en la que intervienen múltiples decisiones de composición, interpretación y de producción cuya finalidad es poner en juego las formas convencionales de percibir el sonido y crearlo.

En esta *pieza*, la mayoría de las decisiones que intentan poner en entredicho los modos legítimos de hacer música, se sitúan en el orden de la experiencia sensible inmediata, vemos esto incluso en los materiales que se utilizaron para construir y tocar el instrumento: los contenedores metálicos, la cuerda de acero, así como los arcos gigantes y los martillos

ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

preparados. Asimismo, la espacialización del sonido a través de la forma orgánica del pentágono hace que el oyente se sitúe *dentro* del instrumento, transformando la percepción, diluyendo la escena de la acción con el lugar donde se sitúa el espectador y haciendo visibles otros modos de construir sentidos. Esto supone, entre otras cosas, interpelar al espectador y comprometerlo con la composición del acto estético, asignándole un lugar activo y no contemplativo.

Fig. 1 Vista aérea de Huey Mecatl (cortesía de los artistas)



CULTURA PÚBLICA

Como se acaba de mencionar, la lógica de esta *pieza* demanda un movimiento de desidentificación por parte del público en cuanto a la posición como espectador, ya que propone otra manera de apreciar una obra que no sólo está situada en el desciframiento de un producto terminado con el que se enfrenta, sino también con un proceso de creación. Esto también obliga al espectador a construir un sentido singular de la obra que recibe, en cuanto a la distancia o la torsión que hay entre el artista y la obra. Este situarse en la *torsión* o en el *litigio* respecto de modos de hacer y de entender, [en este caso, de una *pieza* sonora] es lo que le confiere al artista el carácter de sujeto activo. Escudero explica que como sujeto político, el artista necesariamente desplazará los sistemas de clasificación prefijados convencionalmente. Esto sucede en el momento que el artista decide darle un sentido estético a lo común (lo público) a través de su obra, la cual servirá para verificar la igualdad de ese orden. (Escudero, 2009, p. 10).

Jerónimo García Naranjo y José Isabel Cruz instauran al espectador como sujeto político a través de esta *pieza* en la medida en que proponen otro modo de que el espectador sea espectador, y esto lo consiguen constituyéndose a sí mismos como sujetos políticos en relación a la comunidad de músicos a la que pertenecen. Así, a pesar de que aparentemente esta *pieza* no se consideraría una *pieza* política, ésta indudablemente genera efectos políticos en tanto que cuestiona el lugar del espectador y la fuente que produce el sonido.

Analizada como un todo, esta *pieza* les asigna a los compositores, a los intérpretes y al público el papel de sujetos activos, ya que rompe la sensibilidad de las “ocupaciones” que normalmente asumen en la sociedad. En este caso, los músicos rompen sus barreras ocupacionales de “violinista”, “chelista”, o “cantante”, e interpretan la *pieza* a partir de la infinidad de posibilidades que este instrumento les brinda. Asimismo, la distribución del público en el corazón del instrumento no sólo sugiere que las emociones del oyente también alimentan el resultado sonoro, sino también provoca que las líneas que normalmente dividen al público entre clases socioeconómicas se desdibujen y se cuestionen.

ESPACIOS INFINITOS DE RECONFIGURACIÓN SOCIAL: FESTIVALES, EXPERIMENTACIÓN SONORA Y DEMOCRACIA

Todo esto demuestra cómo el arte es un espacio donde el imaginario social se puede reconfigurar. David Panagia (2009) explica que esto sucede en el plano de las emociones (al cual todo ser humano tiene acceso). Esto le confiere un sentido democrático al arte, ya que éste permite la evolución de la comunidad política a través de la concretización de espacios que expresan el sentir más “actual” de una comunidad; un sentir que quizás todavía no ha sido plasmado en leyes o instituciones, pero que sin embargo le da una forma muy peculiar a cada sociedad.

¹ Aunque el festival es una forma institucionalizada de la fiesta, en este capítulo se hará un uso indistinto de estas palabras, ya que se cree que independientemente de su institucionalización, la fiesta en cualquiera de sus formas cumple la misma función. Esta función se desarrollará más adelante en este capítulo.

² Las investigaciones de Durkheim, Turner y Falassi se enfocaron en festivales que se caracterizan por ser rituales simbólicos de comunidades cerradas, generalmente compuestas por indígenas, en los que se reconfiguran los significados de la colectividad.

³ Revisar Duvignaud (1989) y Echeverría (2001b).

⁴ El término intersticio lo propuso Marx para definir el hueco o espacio en blanco en el que los trabajadores de las fábricas realizaban acciones sociales y de intercambio de manera extraoficial dentro de su horario laboral. Al emerger de un sistema de libre intercambio o trueques, estos huecos creaban una comunidad que lograba escapar del sistema de reproducción capitalista para reinventar y proyectar nuevas formas de interacción. Algunos autores como Maffesoli (1993) y Bourriaud (2006) han retomado este término para describir la función crítica de las expresiones culturales que, al discurrir de espaldas y/o en contra de lo institucional, buscan en lo cotidiano lo que lo institucional no le ofrece.

⁵ El festival se manifiesta como contra-poder solamente cuando éste es el resultado de la “producción” cultural de una sociedad—en contraposición a la idea de “reproducción”. En el segundo caso, los festivales se utilizan, generalmente por los Estados-Nación, para la creación de imaginarios sociales a través de la transformación de las formas populares en íconos tradicionales. Al utilizar las formas populares como íconos, éstas sufren un proceso de doble reducción en el que, de representar la rica diversidad regional étnica de un lugar—resultado del flujo del proceso social, se unifican en pos de la nación, convirtiéndose en objetos codificados (García Canclini, 1998, p. 479).

⁶ La ruptura es un momento de crisis y recomposición imaginaria de la incuestionabilidad de todas las leyes naturales y artificiales de una comunidad que dándose por naturales, sostienen el edificio social establecido. Éstas se pueden presentar en la vida cotidiana como rupturas lúdicas de la rutina, en las que la subcodificación del código está en el grado mínimo de su cultivo o en la existencia sagrada (festiva-ceremonial), en la que el cultivo se vuelve especialmente enfático, autocrítico, reflexivo y metasémico. De acuerdo con Echeverría (2001), la ruptura festiva de la rutina provoca una irrupción mucho más compleja que la ruptura lúdica porque se cuestiona no solamente la necesidad o naturalidad del código, sino la consistencia concreta del mismo, es decir el contenido del compromiso que instaura la singularidad, individualidad, mismidad o identidad de un sujeto en una situación histórica determinada (pp. 191-192).

⁷ Jakobson (1963) la define como la función del individuo de cuestionar aquello que está realizando, de plantearse las condiciones de posibilidad del sentido de lo que hace y dice en su práctica rutinaria.

⁸ Lo más característico y decisivo de la experiencia festiva que tiene lugar en la ceremonia ritual reside en que sólo en ella el ser humano alcanza la percepción “verdadera” de la objetividad del objeto y la “vivencia” más radical de la subjetividad del sujeto: perderse a sí mismo como sujeto en el uso del objeto para ganarse a sí mismo al ser puesto por el otro como objeto. Se necesita de lo “sagrado”, ya que si el paso del comportamiento ordinario al extraordinario no se da mediante una sustitución de lo real por lo imaginario, esta experiencia no alcanza a completarse (Echeverría, 2001, p. 203).

⁹ Esto sucede a través de un cambio en las correspondencias organolépticas. Para David Panagia (2009) un cambio en las correspondencias organolépticas se refiere a cómo un cambio en el mundo externo afecta los órganos sensoriales, cómo estos órganos sensoriales cambian a partir de lo que se siente y cómo cambia la correspondencia entre un órgano sensorial y ciertos actos de sensibles a partir de esta cadena de cambios de las sensaciones. Este argumento tiene especial relevancia en la teoría del reparto de lo sensible de Rancière.

¹⁰ Históricamente esto es cierto, por ejemplo en las vanguardias de principios del siglo XX artistas antisemitas como Ezra Pound, F.T. Marinetti y Wyndham Lewis expresaban un profundo desprecio a las masas y otros artistas como Georg Grosz y John Heartfield desconfiaban de la democracia parlamentaria. Sin embargo, de igual manera artistas de vanguardia han hecho explícito su compromiso con el régimen democrático. Por ejemplo el artista alemán Joseph Beuys famoso por su lema “todos somos artistas”. En 1972 lo expulsaron de la Academia de Arte en Düsseldorf por proponer que aceptaran a cualquier estudiante que quisiera hacer arte. Asimismo Picasso se rehusó a que Guernica regresara a España hasta que el régimen democrático y las libertades civiles se hubiesen restaurado en ese país.

¹¹ Del griego ochlos: significa multitud, masa, chusma, plebe.

¹² La escuela radical francesa representada por Jacques Rancière, Alain Badiou y Étienne Balibar, nos propone repensar lo político ya no como una esencia unitaria en la que se disocia el pensamiento de lo político del pensamiento de poder, sino como una esencia indeterminada en la que las divisiones y diferencias internas no cesan de trabajar, de orientarse y de alterarse por las prácticas sociales. Así, el verdadero sujeto político se constituye cuando su participación toma la forma de contrapoder en un orden establecido.

¹³ De acuerdo con el filósofo Antonio González, los actos son contingentes porque acontecen, con independencia que una investigación ulterior determine si su acontecer era o no necesario. Es una contingencia, no en el nivel explicativo, sino en el nivel puramente analítico o descriptivo. Esta contingencia incluye y trasciende la facticidad. Y es que los actos no consisten solamente en la actualidad fáctica de lo actualizado, sino que su acontecer es una actualización. Lo que se actualiza es, si se quiere, un factum, pero la actualización es algo más radical que un factum. Es, si se quiere, un facere en el sentido de un surgir que culmina en lo que surge, pero que no se agota en su término. Factum es en realidad un participio pasivo, que designa lo hecho, mientras que contingens es un participio activo, que designa el surgir de lo que surge, el acontecer de la facticidad.

Ciertamente, el surgir incluye lo que surge, pero no se agota en ello (Antonio González, 2008)

¹⁴ Carloine Levine propone estudiar el arte de vanguardia como una institución. Si bien este término podría parecer como la antítesis del espíritu vanguardista, a pesar del deseo de estar radicalmente fuera del orden social, las corrientes de arte no convencional o de vanguardia sí toman forma de instituciones en tanto que reaparecen con una regularidad sorprendente en el tiempo, están apoyadas y legitimizadas por instituciones y de una u otra manera están organizadas y autoreguladas.

¹⁵ Por ejemplo innumerables artistas fueron expulsados de sus países, ejecutados o enviados a campos de trabajo forzado durante los regímenes totalitarios en el siglo XX.

¹⁶ Este compositor estadounidense introdujo el elemento indeterminado y de notación gráfica a la práctica musical contemporánea bajo el principio de la “no intención”. Influidopor la práctica Zen del Budismo, Cage desarrolló un conjunto de técnicas que le permitían abandonar el control de sus composiciones y ubicarse a sí mismo en el papel de escucha y explorador en lugar de creador. De acuerdo con Cage las composiciones no son objetos sino procesos para generar una acción.

¹⁷ La composición indeterminada es una de las muchas formas que ha adoptado la música experimental. En este tipo de forma musical los compositores se empezaron a cuestionar el carácter esencialmente cerrado de las partituras convencionales. Al determinar el ritmo, la velocidad, la forma y la instrumentación, éstas le dejaban al músico que interpretaba la pieza un margen de creatividad muy pequeño (por ejemplo, con respecto al tempo y a las dinámicas). Earle Brown, compositor inspirado por el jazz de improvisación y las pinturas de Piet Mondrian y Jackson Pollock produjo partituras visualmente atractivas que pudieran provocar que los intérpretes clásicos improvisaran —una habilidad que se había vuelto menos común a partir de finales del siglo XIX. Las piezas de Octubre, Noviembre y Diciembre (1952) las escribió para que de manera progresiva los intérpretes clásicos se liberaran de la necesidad de tener todas

las instrucciones de una pieza antes de tener la seguridad suficiente para tocarla (Cox & Warner, 2008, pp. 165-166).

¹⁸ Según Umberto Eco así describió su composición *Posseur*. Algunos otros ejemplos que se mencionan: *Klavierstück XI* de Karlheinz Stockhausen, la *Sequenza* para solo de flauta de Luciano Berio y la *Tercera Sonata para piano* de Pierre Boulez (Eco, 2008).

¹⁹ Para Rancière (2009), la práctica artística no es el afuera del trabajo sino su forma de visibilidad desplazada. Por lo tanto, el reparto democrático de lo sensible hace del trabajador un ser doble: éste saca al artesano de su lugar, el espacio doméstico y le da “tiempo” de estar en el espacio de las discusiones públicas y en la identidad del ciudadano deliberante (p. 53).

²⁰ Compositores que utilizaban el sistema dodecafónico propuesto por Arnold Schoenberg, como Francisco Savín, Leonardo Velásquez, Carlos Jiménez Mabarak, son algunas de las excepciones a este abandono.

²¹ Ambos se celebran en la Ciudad de México.

²² Por ejemplo: el festival de improvisación libre *Cha'ak'ab Paaxil* de Mérida dirigido por Gerado Alejos en el que se presenta una fusión de free jazz, música electroacústica y ruido; el *Santa Barbara Impro Fest* dirigido por Germán Bringas en Tlaxcala; el festival *Espejos Sonoros* dirigido por Fernando Viguera, en el cual se presentan diversos estilos y géneros pero sobre todo música nueva y electroacústica en la Ciudad de México. En la misma vena también habría que considerar el festival *Callejón del Ruido* de Guanajuato dirigido por Roberto Morales; el *Festival Internacional de Música Experimental del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS)* en Morelia; el *Foro de Música Nueva “Manuel Enríquez”* del Centro Nacional para la Cultura y las Artes (CNART); y el *Festival Internacional de Música Contemporánea de Michoacán*. El festival de *Arte Sonoro* del museo *Ex-Teresa* en la Ciudad de México también podría entrar en esta categoría pero a partir del próximo año éste será sustituido por el festival *Circuito Electrovisiones*, un espacio dedicado

para presentar proyectos de experimentación con multimedia.

²³ El *Festival Internacional Cervantino* es un festival cultural internacional, celebrado en la ciudad de Guanajuato con una asistencia promedio de 500 mil personas. Es considerado como uno de los festivales multidisciplinarios y de artes escénicas más importantes de México y Latinoamérica, y es considerado por la cantidad de artistas y públicos que convoca, entre los más importantes del mundo. Se realiza anualmente en el mes de octubre en la ciudad de Guanajuato, México. Su duración promedio en la actualidad es de dos semanas, en las que se albergan funciones multidisciplinarias, actividades académicas y exposiciones de artes visuales, entre otros eventos.

²⁴ Se originó hace 27 años, cuando el maestro Guanajuatense Enrique Ruelas, celebró el XX aniversario de la presentación de los “*Entremeses Cervantinos*” en Guanajuato, lo que despertó el interés cultural del entonces Presidente de la República Luis Echeverría Álvarez. El Ejecutivo Federal de ese entonces decidió crear específicamente en esta ciudad, un festival de alto nivel internacional para promover la comunicación cultural, artística y humanística con otros países. En el primer *Festival Internacional Cervantino*, que se realizó del 29 de septiembre al 28 de octubre de 1972, participaron el Departamento de Turismo y el Instituto Nacional de Bellas Artes, en coordinación con la Secretaría de Relaciones Exteriores. Para el 12 de Octubre de 1972, se instaló oficialmente el Patronato del Primer Festival, cuya presidencia ocupó la señora Dolores del Río. Este festival ahora ya como parte de la Asociación Europea de Festivales, ofrece grandes espectáculos debido al trabajo en equipo que realizan el Gobierno Federal, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el gobierno del estado de Guanajuato, la Presidencia Municipal y la Universidad de Guanajuato.

²⁵ En el caso de *Radar* aproximadamente el 50% del presupuesto del festival proviene de instituciones culturales públicas, tanto locales como federales. Asimismo, el FONCA también ha sido una plataforma muy útil para impulsar proyectos de este tipo como lo fue el caso en la primera edición de este festival.

²⁶ Esta asociación civil surge en 1985 por el interés de algunas personas por organizar actividades culturales en los recintos del Centro Histórico. Su primer nombre fue Festival de Primavera de la Ciudad de México, después Festival del Centro Histórico y a partir del 2007 Festival de México. Si bien ha trabajado de manera conjunta con el gobierno federal, el gobierno de la Ciudad de México y la Delegación Cuauhtémoc, esta asociación no depende de ninguna institución gubernamental. Su órgano rector es el Consejo Directivo el cual está integrado por Sergio Otrej, presidente del Consejo desde hace aproximadamente 15 años cuando sustituyó al creador del patronato, Manuel Arango.

²⁷ El financiamiento privado que recibe el festival ha ido influyendo de manera indirecta en su programación; el ejemplo más claro es el apoyo de las embajadas y organismos internacionales de la Unión Europea que ha facilitado, de una u otra forma, la programación de artistas provenientes de las regiones que apoyan el festival. El nivel de los artistas que se presentan en el marco de este festival no se cuestiona, sin embargo se cree que si el festival sigue funcionando bajo esta lógica ésta seguirá reproduciendo la desigualdad estructural a nivel global no sólo económica sino también cultural. Aproximadamente 40% del presupuesto del festival proviene del FMX y el resto de organismo públicos nacionales e internacionales, principalmente de la Coordinación de Difusión Cultural UNAM (30%) y embajadas y centros culturales (30%) (entrevista Rogelio Sosa y José Wolffer directores del festival)

²⁸ Si bien *Huey Mecatl* es el nombre del instrumento que se construyó para interpretar las composiciones de estos artistas, en este estudio utilizaré el término “la pieza” para referirme tanto al instrumento como a las composiciones que se interpretaron con el instrumento.

²⁹ El sistema de afinación de este instrumento consiste en dividir cada una de las 10 cuerdas dispuestas en afinación pitagórica en dieciséis partes, y al combinarse todas las notas obtenidas y ordenarlas de grave a agudo se genera un sistema microtonal de 96 notas.

³⁰ El termino decibilidad se refiere a los modos de decir, una forma de

mediación simbólica por la que necesariamente hay que pasar para significar y dotar de sentido a la experiencia.

BADIOU, A.

(2010). *Elogio del amor*.
Barcelona: Café Voltaire.

BOURRIAUD, N.

(2006). *Estética relacional*.
Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

BURKE, P.

(1978). *Popular culture in early modern Europe*,
Londres: T. Smith.

CAGE, J.

(1955). *Experimental music*, (Discurso en la Convención de la Asociación Nacional de Maestros de Música en Chicago, Invierno 1957).

Extraído de:

<http://www.kim-cohen.com/artmusictheoryassets/artmusictheorytexts/Cage%20Experimental%20Music.pdf>

CARRETERO, E.

(2006). Cultura festiva. Lo imaginario disloca lo cotidiano,
Imaginario, 13, p. 445.
Sao Pablo: Laboratorio de Estudios do Imaxinario – LABI.

CHAU, M.

(2008, Julio). Cultura y democracia. *Cuadernos del Pensamiento Crítico Latinoamericano* (CLACSO Publicación No. 5).
España: Le Monde Diplomatique.

CONRAD, T.

(2010). *Conferencia en el marco del festival Radar 2010* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Ciudad de México.

DELEUZE, G.

(1994). *Difference and repetition*.
Nueva York: Columbia University Press.

DURAND, G.

(1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*.
Madrid: Taurus.

DURKHEIM, E.

(2003). *Las formas elementales de la vida religiosa*.
Madrid: Alianza (Trabajo original publicado en 1912).

DUVIGNAUD, J.

(1973a). *The sociology of art* (T. Wilson, Trad.).
New York: Harper & Row.

DUVIGNAUD, J.

(1973b). *Fiestas y civilización*.
Barcelona: Weber.

DUVIGNAUD, J.

(1989). El Tiempo de la fiesta. *The UNESCO Courier: A window open on the world*, XLII(12).

ECHEVERRÍA, B.

(2001a). *Definición de la cultura*.
México: Itaca.

ECHEVERRÍA, B.

(2001b). *Juego, arte y fiesta*.
Exposición en FLACSO (Quito).

ECO, U.

(2008). The poetics of the open work. En C. Cox & D. Warner (Eds.).
Audio Culture: Readings on Modern Music.
Nueva York: Continuum.

ESCUDERO, M. C.

(2009) La práctica artística como generadora de sujetos políticos:
Una lectura de Jacques Rancière. *Argumentos*, 22(60), pp. 27-

FALASSI, A.

(1987). *Time out of time: Essays on the festival*.
Nuevo México: University of New Mexico Press.

FOUCAULT, M.

(2005). *The hermeneutics of the subject: Lectures at the college de France 1981-1982*. F. Ewald, A. Fontana & A.I. Davidson (Eds.) (G. Burchell, Trad.).
New York: Picador.

FRAZER, J. G.

(1922). *La rama dorada*.
London: Macmillan.

GONZÁLEZ, A.

(2008). *El horizonte de la facticidad*.
 Extraído de <http://www.praxeologia.org/>

GUSS, D. M.

(2000). *The festive state: Race, ethnicity, and nationalism as cultural performance*.
California: University of California Press.

HEGARTY, P.

(2008). *Noise/music: A history*.
Londres: Continuum.

KARP, I. & LEVINE, S.D. (EDS.)

(1991). *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*.
Washington: Smithsonian Institution Press.

LEVINE, C.

(2007). *Why democracy needs the arts?*
Londres: Blackwell.

MOUFFE, C.

(1999). *Deliberative democracy or agonistic pluralism?*
Social Research, 66(3).

PANAGIA, D.

(2009). *The political life of sensation*.
Londres: Duke University Press.

RANCIÈRE, J.

(2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*.
España: Libros Arces-Lom.

RANCIÈRE, J.

(2007). *En los bordes de lo político*.
Buenos Aires: La Cebra.

READ, H.

(1984). *The meaning of art*.
Londres: Faber & Faber.

RIMBAUD, A.

(2004). Una temporada en el infierno. Editorial Antorcha.
 Extraído de:
http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/literatura/infierno/infierno.html

ROCHA, M.

(2010). *Arqueología de la música experimental*
 (Cortesía del autor)

SARTRE, J.P.

(1940). *The imaginary: A phenomenological psychology of the imagination*.
Nueva York: Routledge.

SASSATELLI, M.

(2010). Art festivals and the european public culture. En G. Delanty, L. Giorgi & M. Sassatelli (Eds.) *Festivals and the cultural public sphere*, Sussex: Routledge.

SECRETARÍA DE CULTURA DEL DISTRITO FEDERAL

(2010), *Programa de Fomento a la Lectura (enero-marzo 2010)*

Extraído de **HYPERLINK**

“<http://www.cultura.df.gob.mx/transparenciaNEW/fomentoalalecturaanexo1.xls>”
<http://www.cultura.df.gob.mx/transparenciaNEW/fomentoalalecturaanexo1.xls>

SIERRA, C.

(2000, Noviembre 8). ¿Pintan los elefantes mejor que Pollock? *El País*.

Extraído de: **HYPERLINK**

“http://www.elpais.com/articulo/cataluna/POLLOCK/_JACKSON/Pintan/elefantes/mejor/Pollock/elpepiau/cataluna/20001108elpcat_34/Tes/”
”http://www.elpais.com/articulo/cataluna/POLLOCK/_JACKSON/Pintan/elefantes/mejor/Pollock/elpepiau/cataluna/20001108elpcat_34/Tes/”

ZIZEK, S.

(2007). *En defensa de la intolerancia*.

Madrid: Sequitur.