

***Electromecánicas IV* - Despliegue y activación de un espacio-tiempo barroco**

Mg. Renzo Filinich Orozco / Dra. Mónica Salinero Rates

Resumen:

En el presente texto se toma como referencia el pensamiento de Bolívar Echeverría en torno al barroco hispanoamericano y se descubre una cercanía muy grande con la idea de *performance* generada con *Electromecánicas IV* del músico Raúl Díaz. Según los planteamientos de forma y creación del músico, ocupar aparatos en desuso buscaría reconstruir lo aniquilado, la relación entre inmanencia y trascendencia que el músico refiere como “inercias propias de su ser” en conjunto con los medios técnicos ocupados. En este intento, *Electromecánicas IV* reconstruye los restos de la técnica moderna occidental obsoleta —por y para el propio mundo occidental—, lo que resulta algo absolutamente nuevo y que se resiste a la lógica instrumental impuesta a la racionalidad dominante. Es en esta resistencia, que la obra de Díaz escapa a los binarismos instrumentales excluyentes (relativos a la división entre tiempo y espacio, artista y público, obra de arte y sentido ritual, arriba y abajo, vida y muerte), reorganizándolos en un continuo que actualiza la crítica de la resistencia del mundo latinoamericano al progreso sin sentido y a la racionalidad instrumental.

Palabras clave: Ethos barroco, arte sonoro, tecnología, *performance*.

*

La obra gestada en tiempo real, *Electromecánicas IV* (2018), transcurre a través del despliegue de 10 pequeños motores asociados a objetos de distintas materialidades, como plumavit, madera, latas, aluminio, vidrio, etc.; es así, que el músico y compositor Raúl Díaz, que cuenta con estudios formales en música y que ha estado inserto en el mundo de la experimentación e improvisación desde el año 1996, reconstruye a través de activaciones y manipulaciones frente a sus objetos sonoros, de este modo, el despliegue y apertura del espacio y el tiempo se realiza por medio de la posesión de los

mismos, anclados al motor, con una enmarañada red de objetivos, que maneja el espacio como un papel que se desdobra aumentando la superficie en cada activación de los objetos de la red, y que abre su temporalidad con la *performance* corporal. Esta puesta en escena va ligada a dispositivos que en su conjunto forman un todo generador de sonidos dentro del que el intérprete se desplaza para ir activando sus distintos nodos. Todo el desarrollo de *Electromecánicas IV* toma la forma de un ritual que conecta los espacio-tiempo que se abren con la activación corporal, incorporando al denominado *público*, en un acto que los atraviesa y los requiere, dejando de ser meros espectadores, para pasar a ser parte de la obra en tanto objetos —en su posición y corporalidad— y sujetos —en su capacidad de actualizar el sentido la acción—. De este modo planteamos que más que una coincidencia resultante del destino, la obra y el trabajo de Raúl Díaz encuentran un terreno de fértil lectura en lo sostenido, ya hace bastante tiempo, por Bolívar Echeverría sobre él “vivir bien” de las culturas originarias¹, y los actos performáticos rituales que manifiestan la resistencia a las imposiciones de la dominación de la racionalidad occidental moderna (lo que se encuentra en la base de la conceptualización de la Modernidad Barroca); puesto que sin duda estas ideas están implícitas en el trabajo realizado con esta producción sonora.

Díaz; trata de explicar que uno de los principios básicos es "echar a andar" dispositivos autónomos dentro de su puesta en escena con *Electromecánicas*, ya que de esta manera la acción se transforma en una mezcla del control humano y la autonomía desde la activación del dispositivo. Esta acción consiste en la manipulación de los dispositivos, siendo accionados al mismo tiempo por el operador, como un mago, un ser sobrenatural que les da el soplo de la vida, y que dispone de cada elemento sonoro-espacial haciéndolos interactuar improvisadamente. La disposición de los objetos en el suelo y el movimiento del “mago” que pone en movimiento la vida de un todo maquínico, y que incluye al público presente, sin distinción entre la creación de la obra y de la recepción de la misma, refuerzan la idea del desdoblamiento y ampliación del espacio de ella. Un rasgo notorio de esta acción es cuando la obra termina con Díaz actuando como chamán, desplazándose entre un público como si se tratara de miembros de su comunidad, con un ventilador a pilas de origen chino, una experiencia sinestésica en la interacción sensorial del “oír” y del “ver”, alejándose de la disección que realizan las obras que disponen de mesas u otro tipos de apoyos, en las que lo primero que se hace presente es la separación del espacio, y el nombramiento de aquello que está dentro y fuera de la obra, incluyendo la separación entre público y artista.

¹ Bolívar Echeverría, *Antología. Crítica a la modernidad capitalista* (La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2013), pp. 15.

Si el concepto más importante desarrollado por Bolívar Echeverría es la “*Modernidad barroca*”, definida como la capacidad que tienen los latinoamericanos de “inventarse una vida dentro de la muerte”, es claro que en parte se debe a que expone la fuerza de la capacidad constructora vinculada a una concepción del mundo en la cual no se lo concibe como un arsenal de materias primas desde una temporalidad inmediateista y antropocéntrica; y que se asienta en la importancia de la “reproducción del mundo de la vida”, de sus sentidos, dejando a un lado la racionalidad instrumental y sus consecuencias irracionales a la hora de concebir el fundamento de nuestra realidad. Es por ello que resalta el hecho de que la obra de Díaz puede concebirse como una performatividad de la modernidad barroca de Bolívar Echeverría, una expresión de la que los sistemas tradicionales de organización están basados en la “escasez” y limitación de su realidad, opuestamente a la modernidad capitalista que genera la ilusión de un consumo ilimitado y una comodidad universal. Es por eso tan difícil y contradictorio buscar alternativas cautivadoras contra este sistema y las ilusiones que ofrece. Bolívar Echeverría puntualiza que es en esta realidad pluridimensional de las formas de organización no europeas o de los espacios que no se subordinan a la lógica racional de la modernidad occidental, donde se articulan “arte, fiesta y ritual” como expresión de “la reproducción del mundo de la vida”². Esto apunta a la gran importancia que posee el marco ritual para el hecho musical, y nos ayuda precisamente a entender mejor que lo que habitualmente designamos por “música” va mucho más allá de ser una simple manifestación sonora: es algo que exige sus componentes ritualizantes y sus bien estipuladas referencias simbólicas.

La racionalidad moderna se centra en el mundo material y su posibilidad de ser manejado a través de las técnicas, su medición constante en el ámbito de lo físico. Mientras que la racionalidad no occidental se aleja de la idea de lo instrumental o de lo que se denomina la relación medios/fines. Si la racionalidad occidental y su técnica se basan en la búsqueda del avance constante a través de la creación de nuevas técnicas, que vuelven obsoletas las anteriores frente a un problema determinado, la racionalidad no occidental buscaría un mejoramiento de la técnica existente y su sentido, sin pretender desecharla de una vez y para siempre.

Así mismo, en este espacio ampliado y sin fronteras el suelo tiene un segundo significado y rol fundamental, y que dice relación con la vida y la muerte, con lo que está arriba y abajo de esa tierra (con él estar conectados en el tiempo presente), porque en él mundo latinoamericano andino, nunca se está completamente vivo ni completamente muerto, son mundos que conviven, lo que se manifiesta en el uso de los objetos técnicamente obsoletos, pero que encuentran aquí un espacio para revivir. El *ethos* en la obra opera entonces, como una segunda naturaleza, ya que incorpora en el escenario un

² Bolívar Echeverría. “El juego, la fiesta y el arte”. (Exposición en la FLACSO, Quito, Febrero de 2001), pp. 7.

conjunto de “objetos metáfora” y códigos sonoros, creados para hacer posible la cohabitación “armoniosa” entre los participantes a este “festín”. Se trata, por lo tanto, de una creación indispensable para poder organizarse en un complejo juego de decodificación y recodificación y generar las reglas mínimas que van a regular su comportamiento.

En un cierto sentido, la revolución formal parece dirigida toda ella a romper de una manera u otra con la definición tradicional, clásica, del arte como una actividad de representación, como una construcción de escenarios en los que el creador, en tanto que emisor puro, haciendo uso de diferentes materiales y técnicas, ofrece al espectador, en tanto que receptor puro, un objeto que, desprendido del mundo de la vida, contiene una imagen del mismo (de ese mundo de la vida). (Echeverría, 2001)



Concierto “Electromecánicas IV”. Sónec, Matucana 100, 12 de agosto, 2018 @Tomás Schüller.