

La invisibilidad de la performance sonora del pasado:

¿Activar los archivos proto-performáticos de los grupos chilenos

“Los X” (1914-1924) y el “Runrunismo” (1927-1934)?

Miguel Molina-Alarcón

La *performance* o el arte de acción como práctica dentro de las artes visuales, es un hecho ya consolidado en la actualidad, aunque su conceptualización teórica ha sido muy reciente, apenas comenzó en los primeros textos de Allan Kaprow sobre sus happenings iniciados en 1959.¹ Esto nos lleva a preguntarnos si ¿ha habido *performances* solo desde su denominación o, por el contrario, la práctica de la *performance* antecede a su concepto? En este sentido, el primer libro de la historia de la *performance*, titulado *Performance: Live Art 1909 to the present* (1979), de Roselee Goldberg, trazaba una genealogía de la *performance* que iba del Futurismo (1909) a los años setenta, cuando se publicó el libro. Con esta genealogía Goldberg pretendía situar los inicios de la práctica de la *performance* actual en los inicios de la vanguardia histórica, concediendo a este género artístico una historia propia, con sus precursores y su continuación hasta el presente, al margen de que este término no existiera en estos inicios y que la práctica se realizara en contextos tan distintos como *cabarets*, veladas Dadá o en el “teatro sintético” de los futuristas. Una selección subjetiva de antecedentes bajo esta denominación que, además, se centró en los principales movi-

mientos europeos de la vanguardia, dejando fuera las vanguardias periféricas como las producidas en Hispanoamérica. De ahí se desprende una primera “invisibilidad” de la *performance* del pasado en Hispanoamérica, de la falta de una historia escrita equivalente al libro de Goldberg, capaz de “visibilizar” esa *intrahistoria* no escrita (parafraseando a Miguel de Unamuno) de posibles acciones de artistas hispanoamericanos precursores de la *performance*. Aunque ha habido publicaciones posteriores centradas en las acciones de todo el continente americano, tales como *Arte≠Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000* (2008), un libro editado por Deborah Cullen. No obstante, dicha publicación recoge apenas algunas acciones del periodo de las primeras vanguardias, como en el caso de Chile estudiado por Robert Neustadt, quien se centra en un periodo posterior, en el contexto del cambio político chileno, entre 1974-1981.²

Otra “invisibilidad” de la *performance* del pasado proviene de la propia naturaleza inmaterial y temporal del arte de acción. Inmaterial en tanto que no existe mientras no se ejecuta, a diferencia de una obra literaria, pictórica o escultórica, que tienen una base

¹ Allan Kaprow, *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening* (Barcelona: AlphaDecay, 2016).

² Robert Neustadt, “Arte y acción en Chile: La subversión del orden, el performance del cambio”, en Deborah Cullen, ed., *Arte≠Vida. Actions by artists of the Americas 1960-2000*. (New York: El Museo del Barrio, 2008), 275-281.

Página izquierda:

Fig. 1. Julio Bertrand Vidal, fotografía de un desnudo. Fue arquitecto de Los X, donde aparece el rostro con una máscara parecida a la de un chivo, elemento utilizado en los rituales de Los X. En estas ceremonias, según Pedro Prado, llegaron a emplear un “hábito de la orden” de Los Diez, que consistía en “una manta con tres agujeros, uno para la cabeza y los otros para los brazos. Uno más pequeño sólo fue acordado en minoría. No tiene objeto.” Pedro Prado, *Cartas a Manuel Magallanes Moure* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1986). Fotografía extraída del libro *La Mirada Recobrada. Fotografías 1905 - 1918* (Ciudad: Morgan Editorial, 2004) de Julio Bertrand Vidal. Cortesía de Pedro Maino Swinburn Prado.

material que las constituye físicamente como un libro, un cuadro o una escultura. En cambio, la *performance*, aun cuando emplea elementos materiales, una vez realizada, estos son considerados como restos de una acción y no la obra en sí misma; a excepción, quizá, de las acciones que se han concebido como expresión final (no meramente documental) de una foto-performance, film-performance o vídeo-performance. De ahí el empleo del adjetivo “performático” al hablar de la *performance* como “la ejecución o puesta en acto de una pieza artística en general”, a diferencia del adjetivo “performativo”, que se relaciona con “la instauración de significado o formas de percibir el mundo”³ como en la acción corporal o sonora de leer un libro, la forma de mirar un cuadro o rodear una escultura, que pueden ser considerados como actos performativos, pero no por ello estas obras son necesariamente performáticas en su naturaleza inicial.

Al aspecto performático de la *performance*, que no existe hasta que se ejecuta la acción, se suma otra “invisibilidad”, la que se debe a su carácter temporal efímero. La mayoría de ellas, las que se realizaron en el pasado, solo fueron realizadas y percibidas en un momento histórico concreto, irreplicable, y por lo mismo solo se conserva una documentación escasa y parcial respectiva. Un archivo construido generalmente de testimonios escritos de los autores o de los que las percibieron, sus reseñas en la prensa y rara vez un soporte fotográfico y fílmico, quedando pocos rastros objetuales de sus acciones. Además, estos testimonios son muchas veces divergentes y con frecuencia responden a una visión novelada de los actos presenciados, poniendo en duda la veracidad de los detalles y en ocasiones hasta su misma existencia. Pero aún en este extremo, podemos considerarlas *performances* imaginadas en su propio acto performativo de construcción de sentido y de su dislocación entre lo real y lo ficticio. También, al no ser concebidas estas manifestaciones como *performances* por

sus propios autores, sino que las produjeron muchas veces como actos de la vida improvisados frente a una situación cotidiana, social o artística, generalmente han pasado desapercibidas. A lo sumo, la crítica posterior las ha ubicado dentro del anecdotario hagiográfico de un autor o de un movimiento, pero escasamente como actos creativos o *performances* en sí mismos.

Este carácter irrecuperable de una *performance* del pasado, inclusive del presente, en su propia naturaleza performática y su instante histórico irreplicable que le ha dado sentido, no ha impedido el intento de “visualizarlas” en la actualidad en su propia ejecución performática corporal, aunque fuera distinta. De ahí que el iniciador de los *happenings*, Allan Kaprow, aconsejara la estrategia de “reinvención” como acto creativo de participación abierta del público, más consecuente con lo que propuso en sus primeros *happenings* de 1959, que intentar copiar lo irreplicable que se hizo entonces. Otros artistas, como el esloveno Janez Janša, han planteado una doble estrategia de “historiación” en artes performáticas tales como la danza: frente a la imposibilidad de restituir las mismas circunstancias históricas (espectadores, contexto, valores culturales), porque “todo intento de historiación significa ordenar los hechos de una manera determinada”⁴; Janša propone la “recreación” (acercarse desde el presente al pasado, a lo que presumiblemente fue) o la “reconstrucción” (traer el pasado al presente desde una visión actual). Esta doble estrategia se plantea a veces bajo otros conceptos de cuestionamiento de la lectura del referente, como la propuesta de Rebecca Schneider, que habla de “contramemoria” frente a “redocumentación”.⁵ Igualmente, en esta línea, Jessica Santone desplaza la afirmación del “pasado que es incompleto” por la de una “historia que es incompleta”, donde estas recreaciones plantean una discusión crítica de la “*performance* con su propia historicidad”.⁶ En este sentido se han organiza-

³ Sabrina Salomón, “La traducción como performance: Lenguajes, creatividad y construcción”, *RECIAL* Vol. 5 Núm. 5-6 (2014). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/9527>

⁴ Isabel de Naverán, ed., *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza* (Barcelona: Polígrafa, 2010).

⁵ André Lepecki, *Singularities. Dance in the Age of Performance* (New York: Routledge, 2016), 119.

⁶ *Ibid.*

do encuentros de discusión teórica y de realizaciones en vivo de danzas y *performances* del pasado que revisan y confrontan distintas estrategias de recuperación histórica, como el evento *Reconstructions and Re-imaginings* (Performance Space, Nueva York, 2009) que lanza preguntas como “¿Cuál es el papel de la reconstrucción en la práctica contemporánea? ¿Cómo están explorando los artistas el espacio entre la reconstrucción y la reimaginación? ¿Qué constituye reimaginar?”.⁷ Temas de discusión sobre las distintas finalidades de estas “reconstrucciones” y “reimaginaciones”, que pueden ir desde pedagógicas, de propiedad intelectual, musealización e incluso como “nostalgia” de un pasado perdido. De ahí que, en relación a las “recreaciones” [*re-enactments*], André Lepecki hable de “deseo de archivo” y “deseo de recreación”, preguntándose si este deseo de archivo es un proceso paranoico sobre la conexión con un pasado “extraviado” de la *performance*, o, basándose en Foucault, es “¿un sistema de *transformación simultánea* de pasado, presente y futuro, es decir, un sistema para recrear toda la economía de lo temporal en su conjunto?”.⁸ Para Lepecki⁹ “el cuerpo es archivo y el archivo es un cuerpo” y esta misma naturaleza cambiante del archivo corporal afecta tanto al pasado de una *performance* como también su recreación en el presente, son ambas *hipermóviles* y de *temporalizaciones paradójicas*, propias del cuerpo. De ahí que proponga que las recreaciones no solo “reinventen”, limitándose a constatar que su acción presente es distinta a su original del pasado, sino que también “inventen” algo nuevo que, aun conectándose virtualmente con la obra originaria, pueda también eludir las intenciones del autor y liberarse de las “domiciliaciones archivísticas” propias de las instituciones burocráticas del arte. Una idea de archivo corporal dinámico que se aleja de las ideas de archivo como depósito documental custodiado, para convertirlo en un acto político de suspensión económica de “autores autoritarios” y “arrestos domiciliarios”, con el

fin de recrear para difundir, divulgar, expulsar, expropiar o *excorporar* a favor de una promesa, que Lepecki denomina “entrega”, ese don inmaterial (invisible) que pasa y se transforma (visualiza) de un cuerpo fugitivo a otro.

A partir de la idea recíproca del cuerpo como archivo vivo y de la doble invisibilidad de la *performance* del pasado, por ser performática a la vez que olvidada por la crítica artística, se han abordado varias experiencias de recuperación de algunos precedentes de la *performance* en el contexto de la vanguardia histórica chilena, concretamente el grupo “Los X” (1914-1924) y el “Runrunismo” (1927-1934). Su recuperación será doble, por un lado, se tratará de recoger los indicios (huellas) que nos han llegado de ellos, para evaluar su posible inclusión como *protoperformances*; por otro lado, activar algunos de los indicios (archivos) de estas acciones. Para ello, se utilizarán los propios cuerpos para ser visibilizados (corporizados) y escuchados. La iniciativa surgió en el año 2014, dentro del contexto de una programación de cursos de Arte Sonoro y de un Taller de Paisaje Sonoro en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile. El taller que impartimos iba dirigido a los estudiantes de Postítulo de Arte Sonoro del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La investigación artística desde la práctica era importante para la elaboración de su proyecto final y la obtención del Diploma de Postítulo de Arte Sonoro. La organización fue llevada por el Equipo de Investigación Interdisciplinario Arte Sonoro de esa universidad, especialmente por los profesores y artistas Francisco Sanfuentes y Rainer Krause. Aunque estas recuperaciones de *protoperformances* sonoras de la vanguardia chilena no estaban programadas inicialmente, surgieron en el proceso mismo del desarrollo del taller, como experiencia de corporizar y hacer sonar los archivos/legados que recién habíamos descubierto durante nuestra estancia chilena.

⁷ Randy Martin, *Studies Project: Reconstructions and Re-Imaginations* (2009). <http://old.movementresearch.org/blog/studies-project-reconstructions-and-re-imaginings-monday-november-23/>

⁸ Lepecki, *Singularities*, 118.

⁹ *Ibid.*, 120.

Activar *proto-performances* sonoras del grupo Los X (Chile, 1914-1924) cien años después.

Entre las contribuciones sonoras olvidadas de los precedentes del arte sonoro en Chile que nos interesó recuperar en el taller y llevar a cabo desde el propio hacer performativo sonoro-corporal, en primer lugar, estaban los “rituales” inventados que celebraba el grupo chileno denominado “Los X” o “Los Diez”. Este grupo, situado entre el modernismo y la vanguardia histórica, es relativamente reconocido en Chile, principalmente por su legado literario. No obstante es un grupo de amplio carácter multidisciplinar cuyos integrantes se caracterizan por su interdisciplinariedad: Pedro Prado (escritor, pintor y arquitecto), Julio Bertrand (arquitecto y fotógrafo), Manuel Magallanes Moure (poeta, cuentista y pintor), Alberto Ried (escritor, pintor y escultor), Ernesto Guzmán (poeta y ensayista), Juan Francisco González (pintor), Acario Cotapos (músico), Alfonso Leng (músico), Julio Ortíz de Zárate (pintor y escultor), Armando Donoso (crítico literario y periodista), Augusto D’Halmar (nove-

lista y cuentista), Eduardo Barrios (novelista y dramaturgo) e inclusive puntualmente alguna mujer participó en sus actividades como Inés Echeverría en la Primera Velada de Los Diez (1916) y en su revista como Amanda Labarca (defensora del voto femenino) y la escritora Gabriela Mistral. Esta idea de conjunción de todas las disciplinas artísticas iba unida también a una extensión del arte a la vida, que expresaban en sus relaciones de amistad y en las diversas actividades colectivas que realizaban. El crítico y editor actual del grupo, Pedro Maino Swinburn, encuentra que la “vida total” que realizaba el grupo Los X, se representaba, en consecuencia, mediante una “obra total”.¹⁰ Esta conjunción de las artes la expresaron en varias iniciativas colectivas, entre otras, una exposición [Fig. 2 y 3], una velada artístico-musical (“Los Diez”, 1916), una revista (“Los Diez”, 1916-1917), una editorial sobre las distintas disciplinas de Chile (“Ediciones Los Diez”, 1916-1917), un calendario decimal (1916) y una serie de rituales y juegos iniciáticos entre la seriedad y la parodia, de actos performativos de liberación y creación colectiva.



¹⁰ Pedro Maino S., “Panorámica de Los Diez” (1911), en Verónica Méndez M. y Gonzalo Montero Y., ed., *Revista Los Diez (1916-1917)* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011), 16.

Fig. 2. Portada del programa de la primera exposición de Los Diez (o Los X), 19 de julio, 1916, salón de El Mercurio de Santiago de Chile. Cortesía de Pedro Maino Swinburn Prado.



Estos actos los hacían entre ellos y excepcionalmente con algunos invitados. En su origen tuvieron un carácter performático, al no haber textos o imágenes que recogieran en qué consistían; los mantuvieron en secreto y nunca publicaron nada al respecto, solo nos ha llegado de alguno de ellos el nombre y los testimonios de los que los presenciaron, como Pablo Neruda de muchacho que vivió uno de estos rituales aterrizado al ver uno de los cofrades de Los Diez "con túnica y máscara que lo cubrían completamente y encorvado con el peso de una pala llena de tierra, me seguía, echando tierra sobre cada una de mis pisadas".¹¹ Alguna fotografía de Julio Bertrand Vidal, arquitecto de Los X, nos recuerda a uno de estos rituales secretos, aunque no corresponda por la fecha, la imagen contiene esa inquietud misteriosa y oculta [Fig. 1].

A modo de ejemplo, en algunos manuscritos de Pedro Prado, fundador de Los X, se señala

que estas "mojigangas" y "bromas", las hacían a la medida de los que las pedían o necesitaban. Entre ellas, podemos señalar: "Prueba de aptitud mental de transmutación preparatoria", "El circo imaginario", "La ópera improvisada", "Prueba del columpio", "El vino y la luna", "Potrerillos", "Zapato borrado", "El libro de oraciones", entre otras muchas.¹² Las realizaron preferentemente en la casa de Pedro Prado en Santiago de Chile, actualmente desaparecida.

Ante la ausencia de documentos escritos, sonoros y visuales de estas acciones, se tomó la decisión de recoger algunos elementos simbólicos de sus propósitos, entre lo real y ficticio. Para ello, se partió del libro *Los Diez* (1914) de Pedro Prado en el cual, a pesar de tener un carácter literario, aparecen varios elementos significativos de la poética de Los X. Por un lado, el carácter de cofraternidad simbólica entre sus integrantes, creando una hermandad de amistad y entre las artes, con la denomina-

¹¹ Pablo Neruda, *Para nacer he nacido* (Barcelona: Seix Barral, 1978).

¹² Méndez M. y Montero Y., eds., *Revista Diez (1916-1917)*, 465-467.

Fig. 3. Participantes en la primera exposición de Los Diez en el salón El Mercurio: Pedro Prado (izquierda), Manuel Magallanes (centro) y Alberto Ried (derecha). Destaca en la pared la cabeza de un chivo sobre una manta araucana, que solía formar parte como altar de sus ceremonias secretas: "ante el cual quemaban incienso y decían largas tiradas de versos rituales". Marta Brunet, "Una capilla literaria chilena" en *Atenea* n° 200, febrero, 1942. Cortesía de Pedro Maino Swinburn Prado.

ción de “Hermano Músico”, “Hermano Pintor”, “Hermano Escultor”, “Hermano Arquitecto”, “Hermano Poeta” y “Hermano Errante”. Este último tendrá un enigma, no personificado en ninguno de ellos, cualquiera podría serlo, aquellos que viajaban y se ausentaban, volviendo tiempos después (como fue el caso de Augusto D’Halmar). Partimos de un fragmento del libro que relata la vuelta del Hermano Errante para reunirse con Los X, y el acto sonoro que realizan en su recibimiento en la *Torre de las Diez Campanas del Claustro*. Esta construcción imaginaria de la Torre de Los Diez, que incluso llegaron a diseñarla tiempo después por Bertrand Vidal junto al mar, será el lugar donde realizarán este acto sonoro bajo las indicaciones del hermano mayor de Los X:

“Como hoy es día de fiesta y emoción, yo dejo que cada uno de vosotros exprese libremente sus sentimientos por medio de la voz de su campana.

Por tratarse de una impresión semejante, todas ellas se armonizarán sin esfuerzo, y del mismo modo que cada leño en la hoguera da su lengua de humo y todas ellas se reúnen y hacen una sola y armoniosa columna, todas vuestras impresiones se hermanarán.”¹³

Partimos de este texto para nuestra acción sonora, pero realizamos nuestra adaptación y reinención simbólica del mismo, atendiendo algunas de sus metáforas y reinterpretándolas en el contexto del Taller de Arte Sonoro que realizábamos en Chile, justo cien años después (2014) de la publicación del libro *Los Diez* (1914). En cuanto a los aspectos de la recreación, tuvimos en cuenta:

1) En el texto original cada miembro volteaba libremente una campana que armoniza con el resto. En nuestro caso recogimos la metáfora de “la voz de su campana”, para sustituir las campanas por la voz de cada uno de los

participantes a modo de campana. Se tomó esta decisión, al margen de la dificultad de disponer muchas campanas, porque el mismo Pedro Prado emplea en su libro la metáfora cuerpo-campana cuando dice “mi corazón se transforma en un alegre badajo que golpea la campana de mi cuerpo”¹⁴ y en otro texto suyo identifica la cabeza-campana-pensamiento: “nuestro cerebro emite un sordo murmullo que se renueva y vigoriza como los sonos de una campana que tañen manos invisibles”.¹⁵

2) Se decidió que cada participante de la acción sonora empleara su propia “voz campana” libremente en cuanto tono, intensidad, timbre y duración, sirviéndose de la onomatopeya “tan”, de la campana, en la lengua española. Se repitió la acción dos veces, pero la segunda con una elección libre de la onomatopeya en unión a las distintas vocales: “Tan”, “ten”, “tin”, “ton” y “tun”.

3) En cuanto al movimiento corporal, se eligió el recorrido circular como si se dibujara la forma de una campana que, a través de una grabación binaural desde el centro del círculo como especie de badajo-micrófono, potenciaría una escucha espacial 3D posterior, como si el oyente estuviera físicamente en el lugar. Así, en el centro nos dispusimos sentados Rainer Krause que grababa y yo emulando al Hermano Errante. El escritor Augusto D’Halmar, miembro de Los Diez, fue identificado como Hermano Errante que viajó a España y al retornar a Chile fue recibido por Los X. En nuestro caso, yo venía también de España y era recibido por los participantes del Taller de Arte Sonoro en Chile que realizábamos [Fig. 4].

4) Respecto al número de participantes, se estimó que fueran todos los del taller, ya que el grupo Los Diez, aún haciendo referencia al número de miembros, no les importaba que variara: “Los Diez eran solamente nueve, al revés de los Tres Mosqueteros, que eran cuatro”.¹⁶ El número diez era concepto simbólico entre

¹³ Pedro Prado, *Los Diez. El Claustro. La Barca* (Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1914), 24.

¹⁴ *Ibid.*, 60.

¹⁵ Raúl Silva Castro, *Pedro Prado (1886-1952)* (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1965), 14.

¹⁶ Mario Espinosa, “Una generación”, *Atenea. Revista de Ciencias, Letras y Artes*, n° 380-381 (abril-septiembre, 1958), 67. <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0011150.pdf>

espiritual y de amistad como “hermandad decimal”. Inclusive inventaron un calendario “por revelación” que comenzaba en el año 1915, los días del mes los contaban quitándole diez a

la fecha y cada mes cambiaron su nombre: “La Luna Vagabunda” (enero), “La Luna Feliz” (febrero), “La Luna Resignada” (marzo), “La Luna Indecisa” (abril)...¹⁷



La experiencia que realizamos la hemos denominado *Voz-Campana al Hermano Errante* (1914-2014) [Escuchar Audio nº 1]. Era un homenaje al grupo Los Diez, por potenciar la expresión libre de lo individual que confluye en una “hermandad” de la creación colectiva que, en nuestro caso, era sonoro-corporal. El concepto de lo “errante” está presente con la vibración de las ondas sonoras de lo individual a lo colectivo que, para Prado, se incorporaba metafóricamente también en la sangre y se expandía en el espacio y en el tiempo, que nosotros sentíamos a través de esta hermandad espacio-temporal e histórica de nuestro viaje de ida y vuelta, de olvido y recuerdo, con el grupo histórico de Los Diez.

Siguiendo nuestro interés por el grupo Los X, llegamos a *Casa Los Diez* (1924), última obra que realizaron como colectivo en una antigua

casa colonial de 1840 en Santiago de Chile, situada en la avenida Santa Rosa haciendo esquina de Tarapacá. Fernando Tupper, amigo del grupo y dueño de la casa, se la cedió a Los X para que la decoraran y les sirviera para sus reuniones. Intervinieron el pórtico, la verja forjada en hierro, la puerta de cedro [Fig. 6] y los capiteles, las columnas del patio interior de la casa, con la talla individualizada dedicada a la labor de cada uno de Los Diez. Pudimos visitar la casa, que en el 2014 se encontraba protegida, pero semi-abandonada y en un proceso de recuperación como espacio multicultural no muy definido por entonces. Muchos de los espacios de la casa estaban vacíos y decidimos grabar un paisaje sonoro debajo de la chimenea de una de las salas, como si a través de ella pudiéramos escuchar el eco lejano y errante de Los X [Fig. 5].

¹⁷ Prado, *Cartas*, 43.

Fig. 4. Imagen de la acción sonora *Voz-Campana al Hermano Errante*, en homenaje al grupo Los Diez. Acción realizada por los participantes del Taller de Arte Sonoro propuesto por Miguel Molina-Alarcón, 2014, Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile, Santiago.



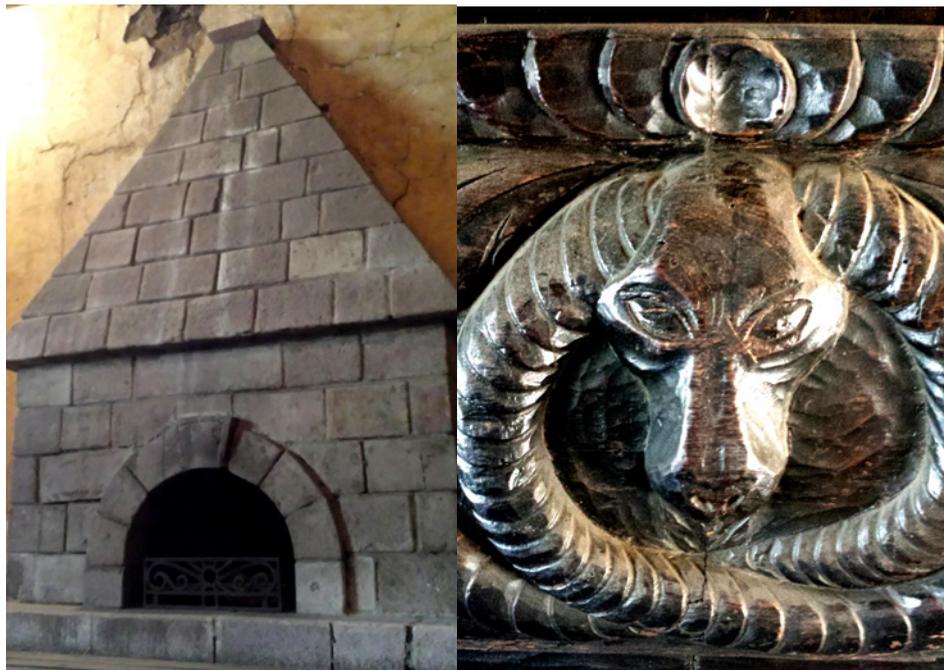
Audio nº 1

<http://warhol.artes.uchile.cl/DOWNLOADS/content/audios/1-los-diez.mp3>

¹⁸ Prado, *Cartas*, 65.

¹⁹ *Ibid.*, 66.

Fig. 5. Chimenea interior de la Casa de Los Diez, donde se dispuso una grabadora de audio para recoger el paisaje sonoro que se escuchaba en su interior, 8 de noviembre de 2014, calle Santa Rosa con Tarapacá, Santiago. Fotografía y grabación: Miguel Molina-Alarcón.



Audio n° 2

<http://warhol.artes.uchile.cl/DOWNLOADS/content/audios/2-casa-x-soundscape.mp3>

Fig. 6. Cabeza tallada en cedro de “El Chivo” en el portón de la Casa de Los Diez, esculpida por Julio Ortiz de Zárate, miembro de Los Diez. Les gustaba usar a Los X la figura del chivo en sus ceremonias como “trofeo”, símbolo del crítico Omer Emeth que mantuvo una agria disputa en prensa con Pedro Prado. No hacían públicas sus ceremonias, querían estar “conjurados en el misterio”, para mantener sus “dulces secretos de la vida”. Méndez M. y Montenegro Y., eds., *Revista Los Diez*, 403-404. Fotografía: Miguel Molina-Alarcón, 2014.

Para nosotros, esa “X” no solo se refería a un diez, sino también a la “incógnita” de una fórmula decimal de lo que allí pudo haber ocurrido. La grabación recogía tanto el tráfico de la calle como las conversaciones lejanas de las personas que se encontraban en otras habitaciones de la casa, todo ello bajo la acústica extraña desde el hueco de la chimenea. Tiempo después de esta grabación, descubrimos en una de las cartas de Pedro Prado (“Hermano Pera”) a Manuel Magallanes Moure (“Hermano Melocotón”), fechada el 20 de noviembre de 1918, que iba a inaugurar “la torre de uno de Los Diez y de los nueve restantes”, según los requisitos y solemnidad del “pequeño gran libro de los Cinco Tratados, de páginas en blanco”.¹⁸ Este libro de páginas en blanco, no visible, que en realidad fue el producto de una confusión de Manuel Magallanes al ver la maqueta de un libro en blanco antes de ser impreso, sirvió de base simbólica de todas sus creaciones, como si el vacío y el silencio de sus páginas, contuvieran toda la sabiduría creativa que les impulsara en sus actividades posteriores. En esta carta dice Pedro Prado que piensa inaugurar la casa “acompañado de unos rayos

de sol que se cuelan por la ventana” y por una “orquesta” sin músicos, formada por todos los ruidos imaginables de la ciudad que en ese momento escuchaba desde la misma:

“De la orquesta quedaron encargados la ciudad de Santiago y los campos vecinos. Difícil sería explicar la música que ejecutaban, porque la obtienen fundiendo todos los ruidos imaginables hasta obtener una armonía a la sordina, vaga y grandiosa. Las voces corren a cargo de gallos petulantes, de chineóles, chercanes y otras avecillas menores, de perros incansables, de niños que lloran, de mujeres enfurecidas, de vendedores de helados, de vacas que mugen, de silbatos de trenes lejanos y un herrero vecino que bate el hierro contra el yunque. El ritual, que se completa con una mitad de tristeza y una mitad de alegría, tiñendo el ambiente, y con unos deseos vagos y unos desalientos imprecisos termina por fin con un recuerdo cariñoso y un sincero agradecimiento al hermano amigo y pacha de la casa junto al mar.”¹⁹

Con este texto, Pedro Prado estaba adelantándose medio siglo a lo que Murray Schafer llamaría posteriormente *Soundscape* (“paisaje sonoro”). Leerlo nos hizo reflexionar que nuestra grabación del paisaje sonoro en el interior de la casa de Los Diez, reflejaba la misma idea de “orquestra” de la ciudad de Santiago de Chile de la que hablaba Prado, pero escuchada casi cien años después. Una “orquestra” de ruidos que ya no eran los mismos, sino cambiados en un espacio y un tiempo diferente, pero que nos permitía apreciar la vida sonora de una ciudad a través de la caja acústica de una casa, que en nuestro caso también eran los sonidos lejanos que entraban por el hueco de una chimenea de la casa de Los Diez. De ahí que hemos denominado a nuestra pieza *Paisaje sonoro desde la chimenea de la Casa de Los Diez* (1924-2014) [Escuchar Audio nº 2] como homenaje a la orquesta de ruidos concebida por Pedro Prado en 1918. En esta chimenea, la “lengua de humo” de la hoguera que hablaba Prado en términos de hermanamiento, seguía encendida, pero a través de una “lengua de ruidos” invisibles que seguían entrando y fusionándose en una hermandad temporal de distintas sinfonías de paisajes sonoros cambiantes de la ciudad de Chile.

Activar una *boutade* sonora del Runrunismo (Chile, 1927)

Finalmente, se realizó otra acción sonora que planteamos dentro de este Taller de Arte Sonoro en Chile del 2014, proveniente del movimiento vanguardista chileno denominado “Runrunismo”, que se desarrolló entre 1927 y 1934. Su misma denominación tiene un referente sonoro, basado en el ruido onomatopéyico del juego infantil latinoamericano “runrún”, producido al hacer vibrar un botón de dos orificios cruzado por dos cuerdas. Este zumbido débil, pero insistente, venía a significar su actitud vanguardista de molestar con humor y juego en el panorama cultural conservador de Chile. De ahí, que Mario Pérez Santana,

hermano de uno de los runrunistas, dijera que “estos molestan más que un runrún”.²⁰ Sus componentes eran adolescentes y principalmente poetas: Benjamín Morgado, Clemente Andrade Marchant, Raúl Lara Valle, Alfredo Pérez Santana y Alfonso Reyes Mesa. Antes de crear el “ismo”, estudiaron previamente en sus reuniones las escuelas de la vanguardia europea (Futurismo italiano, Ultraísmo español, Cubismo, Surrealismo...) e inclusive el Creacionismo de Vicente Huidobro; pero no les convencía ninguna y querían hacer “un movimiento netamente chileno”, sin importarles fracasar.²¹ Como todo movimiento, crearon un nombre “Runrunismo”, un manifiesto “isagoge”, una publicación “Cartel Runrúnico” y una presentación pública provocativa, que la hicieron en un espacio no habitual, en el *cabaret* elegante “El Trocadero” de Santiago de Chile, fuera del circuito artístico. Aquí colgaron su cartel Runrúnico nº 1 (anunciando que “no habrá nº 2”) [Fig. 7], dibujos y sus poemas “disparates” por las paredes, ante el asombro de un público propio de un *music hall*. A este ocasional público le pedían que escribiera y firmara su opinión en una pizarra colegial, pero cuando se iban, borraban lo que habían escrito y volvían a pedir su parecer a otro transeúnte del cabaret.²²

En su manifiesto “isagoge” de abril de 1928 publicado en el Cartel Runrúnico [Fig. 8] que expusieron, repugnaban la razón y la lógica, querían ser una “eclosión cáustica y ebullidora que descarga su fobia contra la retaguardia hética”.²³ Aunque se presentaban como movimiento literario, sus actitudes invitan también a la acción: “los participantes de este movimiento han confesado reiteradamente que hacen sus versos jugando, caminando, etc.” y que son “amigos de la broma, que se ríen de los burgueses literarios”.²⁴ No nos han llegado fotografías u otros documentos visuales de sus actos performativos, solamente desde los testimonios escritos de sus protagonistas y de compañeros de generación. Fueron mu-

²⁰ Benjamín Morgado, *Poetas de mi tiempo* (Santiago de Chile: Talleres Gráficos Periodística Chile Ltda., 1961), 45.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, 49.

²³ Francisco Santana, Clemente Andrade, Raúl Lara y Benjamín Morgado, *Cartel runrúnico nº 1* [manuscrito] (Santiago de Chile: sin nombre edición, abril 1928). <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-346553.html>

²⁴ Morgado, *Poetas de mi tiempo*, 50.

naranjas, lo que provocó la salida de doña Delia Matte, presidenta de la institución. [...] También los runrunistas y simpatizantes debían buscar maneras originales de vestirse. Augusto Santelices andaba simplemente vestido de clown, y Pérez Santana pintó de blanco el ruedo de su negro sombrero cordobés, y dibujó un bastón blanco en el traje negro, que aparecía como colgándole de un bolsillo de la chaqueta.”²⁵

“El afán de originalidad los llevaba a escribir de manera desorbitada y a acciones más o menos estrafularias. Anunciaron, por ejemplo, que se autoerigirían un monumento en el Parque Cousiño al que después le prenderían fuego.”²⁶

Esta es solo una pequeña muestra de sus acciones públicas, que para ellos era una “entrada triunfal” y se sentían aplaudidos solo por el hecho que los periodistas se hicieran eco de estas acciones como “locura juvenil”,²⁷ y a pesar, que algunos de los escritores coetáneos como Luis Enrique Délano, valoraran que “todo eso había sido hecho en Europa años antes por los dadaístas y otras personas”.²⁸ Su escasa valoración también ha sido recogida por la crítica literaria posterior como de Gloria Videla, para la cual el runrunismo era “un movimiento de adolescentes” que se creyeron ser vanguardistas sin conciencia histórica y que solo “hicieron, con ingenua frescura, lo que otros ya habían hecho”.²⁹ No compartimos estas valoraciones negativas plagarias, aunque fueran jóvenes (menores de veinte años) y que sus acciones o *boutades* tuvieran sus antecedentes en los dadaístas. Sus propuestas tienen una originalidad propia en el contexto cultural chileno donde las realizaron y, no solo eso, estimamos que más allá de su aportación literaria, lo que hicieron como acciones, deberían estar en la propia historia de la *performance* internacional y no solo local. El haber

sido abordados solo por la crítica literaria, sus acciones quedan relegadas a la anécdota y han sido invisibles en el campo de las artes visuales al no ser estudiados suficientemente por los historiadores de la *performance*, que los han ignorado o simplemente le han dedicado una línea pasajera. Todo ello, sumado a que no ha quedado apenas ningún rastro material de sus acciones que sea susceptible de ser museables, si exceptuamos su Cartel Runruníco y las ediciones de sus libros.

Esto viene a decir lo que antes comentábamos de André Lepecki respecto a la danza y la *performance* del pasado, que el “archivo es cuerpo” vivo e inmaterial en su origen y posterior a él, por lo que sus recreaciones [*re-enactments*] deben realizarse desde el “cuerpo como archivo”. Un archivo no museable, vivo en el tiempo, ya sea mediante el deseo de recreación o de la invención que Lepecki proponía. En nuestro caso, como nos encontrábamos en el contexto de un Taller de Arte Sonoro, recogimos una acción runrunista donde lo sonoro tuviera importancia. La acción sonora elegida corresponde a 1927, la primera que realizaron los runrunistas previa al movimiento, cuando fueron tratados de “poetastros” y “los peores poetas del mundo” en el Círculo de Artes y Letras de Santiago, organización de escritores a los que ellos pertenecían. Propuso Benjamín Morgado, fundador del Runrunismo, al presidente del Círculo, que les concedieran en la siguiente sesión quince minutos para dar a conocer los poemas de estos jóvenes “poetastros”. Finalmente les concedieron diez minutos, y los cuatro poetas runrunistas que eran por entonces: Santana, Andrade, Lara y Morgado; leyeron sus poemas, pero no uno detrás de otro, sino a la vez todos, en coro:

“Cuando el silencio fue total, subimos los cuatro a la tarima y con estentóreas voces leímos a un tiempo, cada uno un poema. ¡Para qué voy a insistir en la trifulca!”

²⁵ Julio Barrenechea, *Frutos del país* (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1984), 66-67.

²⁶ Luis Enrique Délano, *Aprendiz de escritor, 1924-1934* (Santiago: Pluma y Pincel Editorial, 1994), 99.

²⁷ Morgado, *Poetas de mi tiempo*, 47.

²⁸ Délano, *Aprendiz de escritor*, 99.

²⁹ Gloria Videla de Rivero, “El Runrunismo chileno (1927-1934). El Contexto literario”, *Revista Chilena de Literatura*, no. 18 (nov. 1981), 86.

- ¿Son esos poetas?
- ¿De qué poesía me hablan?
- ¡Hay que echarlos!
- ¡Que se dediquen a sembrar papas!
- ¡Mueran los poetas nuevos!”³⁰

Esta acción relatada por uno de los protagonistas, Benjamín Morgado, por el que accedemos a su existencia, queda en el contexto que se realizó como respuesta de una “poesía alegre” frente a una “poesía triste” que se hacía por entonces en Chile, según las palabras de Morgado en una entrevista en 1976:

“...nos ubicamos en la Vanguardia... porque estábamos aburridos de la poesía triste. Aquí en Chile se escribía mucho la poesía triste y nosotros quisimos hacer, más que todo, una poesía alegre... No teníamos ninguna otra pretensión más que divertirnos...”³¹

Aunque los runrunistas conocían la poesía dadaísta, no hacen referencia, posiblemente la desconocieran, a una de sus modalidades poético-ruidistas en el Cabaret Voltaire de 1916: *Poème simultan* (poema simultáneo) inventado por Tristan Tzara según Richard Huelsenbeck, que solían usar de tres a veinte voces simultáneamente, en un recitativo en contrapunto con cantos, silbidos, ruidos..., que para Hugo Ball le hacía reflexionar que “el ‘poema simultáneo’ se interroga sobre el valor de la voz”.³² Efectivamente, la simultaneidad en las voces hace ininteligible el contenido de las palabras de los poemas declamados, y se hace escuchar más las voces como significantes en su textura sonora, antes que el significado metafórico que contienen dichos poemas. En los runrunistas es todavía mayor esta incomprendibilidad de las palabras que en los dadaístas, ya que en ellos es puro azar improvisado esta superposición sonora de los poemas, a diferencia de los dadaístas que funcionaban como contrapunto entre el habla con otros sonidos externos. Por ello, hay una menor improvisación en los dadaístas, ya que existen partituras de estos

poemas simultáneos, que señalan las entradas de las distintas voces. En los runrunistas fue una *boutade* puntual y no concebido como un género poético, a diferencia de los dadaístas que elaboraron varios poemas en ese sentido. Nuestra reconstrucción sonora trabajaba este azar no controlado, donde se dejó a cada intérprete una serie de poemas de cada uno de los runrunistas que participaron en aquel evento, sin calcular su duración, sino que según acabaran se quedarán en silencio, así la superposición de voces era total al principio y según avanzaban en su declamación, algunos de ellos terminaban antes y por ello iba de cinco voces simultáneas a cuatro, tres, dos y una final que terminaba el acto. También la intensidad, timbre y tono del recitado se dejó expresar libremente por los declamadores. Originalmente fueron cuatro poetas runrunistas (Santana, Andrade, Lara y Morgado) que hicieron esta acción, pero nosotros incluimos un quinto poeta runrunista (Alfonso Reyes Mesa) que se incorporó después al grupo, aunque tuvo que superar una serie de pruebas con acciones absurdas que le obligaron los runrunistas a realizar, como a “leer una conferencia exclusivamente para los elefantes del Zoológico” o de “echarle un balde de agua al trombón cuando estuviera tocando el domingo en el kiosco de la Plaza de Armas”, entre otras.³³ Aquí creímos conveniente incluir el recitado de sus poemas de Reyes Mesa, por ser un autor relevante posterior en el propio movimiento del Runrunismo. Esta acción sonora que hicieron los runrunistas de lectura pública simultánea en 1927, aunque no tiene nombre, la denominamos recogiendo sus palabras *Leímos a un tiempo* y como subtítulo *Homenaje a una acción poético-sonora de los runrunistas, 1927-2014* [Escuchar audio nº 3]. El contexto de entonces era distinto al actual, en 1927 era una sorpresa a modo de *boutade* de los poetas jóvenes en respuesta a la incompreensión de los poetas “viejos” del Círculo de Artes y Letras de Santiago. En nuestro caso, en el 2014, es en otro lugar,

³⁰ Morgado, *Poetas de mi tiempo*, 16.

³¹ Videla de Rivero, “El Runrunismo chileno”, 78.

³² Nuria López Lupiáñez, *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*, Tesis Doctoral (Barcelona: Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona, 2002), 139. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/2034/Tzara.pdf>.

³³ Morgado, *Poetas de mi tiempo*, 80-81.

Fig. 9. Recreación de la acción sonora *Leímos a un tiempo*, en homenaje a la *boutade* de los runrunistas de 1927. Acción realizada por los participantes del Taller de Arte Sonoro propuesto por Miguel Molina-Alarcón, 2014, Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile, Santiago.



Audio nº 3

<http://warhol.artes.uchile.cl/DOWNLOADS/content/audios/3-runrunistas.mp3>



aunque también institucional de Santiago, como era el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Chile [Fig. 9], pero ya no actuaba como una relación de poetas jóvenes a poetas viejos, sino de artistas sonoros jóvenes a otros jóvenes del Taller de Arte Sonoro que participaban.

La *boutade* era ya otra, no ya a un público escéptico y conservador, sino dirigido a ellos mismos, como jóvenes artistas sonoros sensibles de lo moderno y de la experimentación sonora, pero que desconocían a otros jóvenes artistas chilenos del pasado, los runrunistas, que hicieron vanguardia sonora y que no habían oído nunca hablar de ellos. Quizá, como antes señalamos, era debido este desconocimiento a que solo ha sido estudiado desde lo literario y no ha dado el salto necesario de sus acciones al otro campo de las artes visuales, para valorarlos también como un antecedente del arte de la *performance* o del arte sonoro. Esta acción sonora que hicieron los runrunistas en 1927, como otras señaladas, pueden darse una vida nueva en la actualidad, introduciéndola en nuevos contextos sin previo aviso, como una estrategia creativa de la sorpresa, válida para nuevos cuestiona-

mientos de la política cultural institucional, pero usando la creatividad como respuesta y provocación.

En conclusión, creemos que es necesaria la recuperación de estas acciones sonoras del Runrunismo, como del grupo Los Diez, antes señalado, y de otros movimientos de la vanguardia chilena, que han pasado “invisibles” para historiadores y artistas, solo porque haya carecido de rastros materiales visuales. Una “visualización” que debe hacerse doble, tanto el dar a conocer esta memoria testimonial escrita de estas acciones por parte de los historiadores del arte, como también por la contribución desde el propio hacer de los artistas del presente. Los artistas son también creadores de historia a través de su mismo cuerpo sonoro, que pueden hacer “resonar” una segunda, tercera, cuarta, quinta vida... , en la activación actual de estas acciones del pasado, aunque fueran de otros. Porque siempre aparecerán vivas y diferentes en nuestros cuerpos y en la de nuevos contextos, como el transcurrir de la vida, de nuestro yo transformado en el eco hacia los otros, de la historia personal en la colectiva.