
Akademios

Carta de Chile: Partitura, Constitución y Memoria.
Una Exploración Performativa

Carta de Chile: Score, Constitution and Memory. A
Performative Exploration



Enrique Schadenberg Balbontín
Universidad Nacional Autónoma de México,
México Universidad Autónoma de México,
México Conservatori del Liceu, España
enrique.schadenberg@gmail.com

post(s)

vol. 12, p. 46 - 67, 2025

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670

Periodicidad: Anual

posts@usfq.edu.ec

Recepción: 15 febrero 2025

Aprobación: 23 julio 2025

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/271/2715513003/>

Resumen: Este artículo analiza *Carta de Chile*, obra que articula partitura y Constitución como dispositivos que no solo regulan visibilidades, enunciados y subjetividades, sino que también abren potenciales de resistencia a través de experiencias relacionadas con la exploración sonora y la escucha. Creada en el contexto del proceso constituyente chileno, la obra emplea la Constitución vigente y las dos propuestas rechazadas como materiales performativos para reflexionar sobre la memoria entendida como un proceso dinámico, abierto y transformador.

Palabras clave: partitura, Constitución política, dispositivo, memoria, performance.

Abstract: This article analyzes *Carta de Chile*, a work that brings together a score and Constitution as dispositifs that not only regulate visibilities, statements, and subjectivities but also open up possibilities for resistance through experiences linked to sonic exploration and listening. Created within the context of the Chilean constituent process, the work employs the current Constitution alongside the two rejected proposals as performative materials to reflect on me-mory understood as a dynamic, open, and transformative process.

Keywords: score, Political Constitution, dispositifs, memory, performance.

Notas de autor

enrique.schadenberg@gmail.com

La conmemoración de los 50 años del golpe de Estado en Chile, ocurrido el 11 de septiembre de 1973, estuvo marcada por una amplia variedad de actos políticos, culturales y de memoria. Desde eventos oficiales organizados por el gobierno hasta conciertos autogestionados, marchas, romerías, minutos de silencio y claveles rojos, esta efeméride fue una oportunidad para reflexionar colectivamente sobre un pasado que sigue siendo profundamente divisivo en la sociedad chilena. A través de declaraciones políticas, publicaciones de libros, acciones ciudadanas y tantas otras manifestaciones, se construyó un mosaico de memoria colectiva que buscó honrar a las víctimas y reafirmar el compromiso con la democracia y los derechos humanos. Sin embargo, también fue un momento cargado de tensiones, con expresiones que reivindicaban o justifican el golpe, como la declaración del partido Unión Demócrata Independiente (UDI), que lo calificaron como «inevitable»,¹ o aquellas palabras emitidas por el presidente del Partido Republicano de Chile, cuando menciona que la «intervención» militar puede ser valorada como una «libertad recuperada en los últimos 50 años».² Estas afirmaciones nos recuerdan que la historia no es un terreno neutral, sino un campo de disputa constante, donde se lucha por definir cómo entendemos el pasado y cómo proyectamos el futuro.

La conmemoración del medio siglo del golpe de Estado no puede desvincularse del proceso constituyente chileno desarrollado entre 2019 y 2023,³ que surgió en el marco de una serie de protestas masivas iniciadas en octubre de 2019. Estas manifestaciones comenzaron con evasiones del pago en el metro de Santiago por parte de estudiantes secundarios, alcanzando un alto grado de masividad y confrontación el 18 de octubre. Al día siguiente el gobierno de Sebastián Piñera decretó estado de excepción constitucional,⁴ dando paso a la intervención de las Fuerzas Armadas en la seguridad pública. Esto, junto con el recrudecimiento de la represión, resultó en graves violaciones a los derechos humanos y restricciones constitucionales a una escala sin precedentes desde la dictadura militar.

Tras un mes de protestas ininterrumpidas y enfrentamientos en el espacio público, el Ejecutivo y el Congreso acordaron habilitar un proceso constituyente con el fin de establecer un nuevo marco jurídico y político para el país. Un plebiscito ratificó la apertura de este proceso, seguido por la elección democrática de representantes para la Convención Constitucional,⁵ cuya misión era redactar una nueva Carta Fundamental. Sin embargo, con una alta participación, la propuesta constitucional fue rechazada en el plebiscito de salida el 4 de septiembre de 2022.

A partir del resultado del primer proceso se conformó un nuevo órgano redactor, el Consejo Constitucional,⁶ dominado por el

Partido Republicano, representante de la ultraderecha chilena. No obstante, la propuesta de este segundo organismo también fue rechazada en un nuevo plebiscito en diciembre de 2023, lo que tuvo como consecuencia la reafirmación de la vigencia de la Constitución escrita en dictadura. Este desenlace consolidó la continuidad del marco institucional heredado del régimen militar, reforzando la desconfianza en los mecanismos de cambio institucional y generando un impacto profundo en la política chilena, donde el agotamiento del proceso y el fortalecimiento de sectores conservadores marcaron un retroceso en las aspiraciones de transformación estructural.

En tal sentido, el proceso constituyente es más que una discusión sobre un texto jurídico, es un momento en que se juega la capacidad de la sociedad chilena para reconciliarse con su pasado, enfrentar sus fracturas internas e imaginar los cimientos de su futura convivencia democrática. Por eso, los 50 años del golpe no son solo una conmemoración de lo ocurrido en la dictadura militar, sino también una especie de eco que nos devuelve parte de las reverberaciones emanadas por la justicia, la memoria y la democracia que todavía se libran en el Chile contemporáneo.

En dicho escenario, las artes, en su amplia diversidad, son agentes activos que intervienen en la disputa de significados, operando desde sus propios códigos y posibilidades expresivas, es decir, desde sus propias poéticas. Desde esta perspectiva, las prácticas artísticas tienen el potencial de insertarse en las fracturas abiertas del presente, funcionando como dispositivos de mediación, confrontación y construcción simbólica. Al hacerlo, se posicionan también como una herramienta crítica en la disputa por el futuro.⁷ Bajo esta convicción, el presente artículo explora la obra *Carta de Chile*, realizada por Enrique Schadenberg y Graciela Muñoz, como una *performance* que pone en relación la Constitución vigente, y las dos propuestas desarrolladas durante el proceso constitucional, con la noción de *partitura* para problematizar sus usos, reorientar sus fuerzas y detonar modos de imaginación relacionados con la estética y la política.⁸

Para analizar este entramado, se acude a la noción de dispositivo como categoría metodológica, a partir de las investigaciones de Michel Foucault y desarrollos posteriores en Gilles Deleuze, Luciana Cadahia y Sandro Chignola, para poner de manifiesto la trama histórica y estratégica que articula saber, poder, afectos y regímenes de enunciación que entrelazan Constitución, memoria y prácticas artísticas. El dispositivo, aquí entendido como un entramado heterogéneo de discursos, normativas, instituciones, materialidades, gestos y formas de subjetivación orientados por una función estratégica, nos permite pensar la Constitución no solo como texto jurídico, sino como una matriz operativa que organiza lo decible, lo

visible y lo actuable en la vida social chilena. Asimismo, habilita el análisis de la obra Carta de Chile no únicamente como objeto artístico, sino como una intervención que se inscribe en un campo de fuerzas jurídicas, políticas y culturales. Es de esta manera que la utilización del dispositivo responde a la necesidad de una herramienta capaz de dar cuenta de la densidad histórica y las relaciones de poder que atraviesan la Constitución chilena, la memoria colectiva en torno al golpe de Estado y las disputas abiertas durante el proceso constituyente (2019-2023).⁹

El análisis articula esta noción con la partitura como categoría estética que, en el contexto de Carta de Chile, funciona como operación crítica sobre la Constitución. La transformación del texto constitucional en partitura no implica únicamente un cambio formal, sino la apertura de un intersticio de escucha y acción que interroga la normatividad inscrita en el documento. Así, el dispositivo constitucional —entendido como tecnología de gobierno y régimen de enunciación— se desplaza hacia un dispositivo performativo en que la partitura emerge como una mediación material y conceptual que habilita exploraciones sónico-aurales durante su desarrollo.

Aquí se sitúan las preguntas guía de este estudio: ¿de qué manera Carta de Chile articula la Constitución, y las propuestas de cambio, relevando las tensiones entre memoria, poder y estética en el contexto del proceso constituyente chileno? Y ¿qué forma de partitura despliega la obra a través de sus diversas acciones performativas?

Para responder a estas preguntas, se aborda primero la noción de partitura y su relación con el proceso de *partiturar* la Constitución política de Chile. Se utilizará la noción de *dispositivo* para aplicar estas consideraciones en los procesos de producción y exposición que ha tenido la obra, como una manera de indagar en sus poéticas situadas en el proceso constitucional chileno.

Partiturar la Constitución: constituir la partitura

Entendemos inicialmente la partitura como un objeto relacionado con prácticas artísticas en las que participa como detonadora de acciones, normalmente dirigidas hacia la producción y recepción de sonidos. En ese sentido, por ejemplo, autoras como Belén Gache proponen que «desde el punto de vista teórico, el término partitura remite a un set de instrucciones para llevar a cabo una acción» (2014) que «indican cómo una composición musical debe ser ejecutada, estableciendo, por ejemplo, el tiempo o la altura de sus sonidos» (2022, p. 204).¹⁰ Así, ha desarrollado diversas vías de inscripción y realización de actos performativos, que pueden ser objeto de escritura y lectura de una determinada configuración de sonidos, así como referir a las maneras de escucharlos.

A partir de esta definición, podemos entender aperturas como las de Liz Kotz (2007), cuando señala que la partitura puede definirse como un esquema o plantilla flexible que no busca representar completamente el material sonoro ni imponer un control rígido sobre la interpretación de una obra musical. Su valor radica en su carácter generativo y contingente, propiciando múltiples realizaciones. Este enfoque permite combinar un esquema relativamente invariable con la riqueza de interpretaciones posibles, ofreciendo así una forma dinámica de materializar la obra musical (cf. Kotz, 2007, p. 49). En tal sentido, la partitura no es solo un medio de transmisión de la música, sino también un diagrama de potencialidad creativa, donde lo fijo y lo variable se combinan para dar vida a una multiplicidad de expresiones.

Si bien la partitura ha nacido en el campo musical, también puede encontrarse en distintas manifestaciones artísticas, sobre todo desde el siglo XX hasta hoy, haciendo posible pensarla como elemento generador en diferentes corrientes. Por ejemplo, en las instrucciones para componer un poema dadá, de Tristan Tzara, las psicogeografías situacionistas, las consignas para las conferencias de John Cage, las instrucciones de Yoko Ono, los *event-scores* del grupo Fluxus, las *contraintes* del Oulipo, las pinturas *Do it yourself* de Andy Warhol, los algoritmos de Social Fiction, los discursos del Radikal Karaoke o los procedimientos determinados por los ArtBots (Gache, 2014), es decir, un detonante de acciones que activa —y se activa— a través de su capacidad performativa.

Por ello, su potencia no se reduce a su condición comunicante —en tanto set de instrucciones—, sino que también pensamos la noción de partitura como un *dispositivo*, es decir, una red de relaciones fluctuantes que tienden a conducir y dirigir diversos elementos heterogéneos en función de las relaciones de saber/poder que articulan para producir determinadas experiencias y modos de vida sobre los cuerpos sensibles a los que afecta (Agamben, 2006; Cadahia, 2016, 2017; Chignola, 2018; Deleuze, 1999, 2015b; Foucault *et al.*, 1977). Es así como la partitura se ha desplegado en múltiples direcciones, siendo capaz de registrar, transmitir y producir sonoridades, así como de generar comportamientos, habilitar determinados modos de percepción y contribuir en la formación de ciertas estructuras de poder en los ambientes culturales de los que participa.

Como materialidad artística e histórica situada, ha operado en la música no solo como un registro de ideas compositivas, sino como una máquina de visibilidades y enunciaciones y, por qué no, también de auralidades, que regula y estratifica las prácticas musicales. Según Gilles Deleuze (1999 y 2015a), un dispositivo organiza curvas de visibilidad y enunciación; en el caso de las partituras, estas curvas se

manifiestan en lo que se permite ver, escuchar y hacer dentro del ámbito musical en que ejercen.

Asimismo, la partitura, como se le entiende desde la modernidad en Occidente, distribuye las posiciones de los sujetos implicados en su circulación: el compositor, como figura autoral que gobierna el contenido; el intérprete, como mediador de esa intención autoral; y el auditor, como receptor final de un producto cerrado y definido. Este esquema fija roles y jerarquías dentro del sistema musical, marcando una estratificación que no es neutral sino que responde a un modelo histórico que, en determinadas circunstancias, prioriza ciertas formas de producción artística mientras margina otras. En un ámbito similar, Gache reflexiona sobre esta condición cuando menciona que «podemos asociar el término “partitura” a dos grandes temas en el ámbito del pensamiento moderno: el de la sociedad alienada y el de la concepción maquínica del lenguaje (relacionada con las nociones de código y programa)» (2022, p. 204).¹¹

Por otro lado, la Constitución Política de Chile, heredada de la dictadura militar, puede ser entendida como un dispositivo político que organiza las curvas de visibilidad y enunciación en el ámbito jurídico y social. A través de su estructura normativa, la Constitución define qué es visible o legítimo en términos de derechos, participación y organización política, mientras que invisibiliza o excluye ciertas demandas sociales o formas alternativas de concebir la convivencia democrática.

Desde esta perspectiva, la Constitución chilena opera como una máquina que produce y regula subjetividades ciudadanas. Establece qué significa ser sujeto político en el marco del neoliberalismo que ella misma consagra (véase Charney y Marshall, 2021), estructurando la relación entre el ciudadano y el Estado en términos de mercado, competencia y subsidiariedad. Al igual que la partitura, la Constitución configura un campo de roles fijos y jerarquizados: ciudadanos, autoridades, organizaciones sociales, todos enmarcados dentro de un sistema que limita las posibilidades de acción y transformación.

Sin embargo, a la vez que esto ocurre, el campo de relaciones, que tiende a conducir y administrar, está en permanente tensión y en esa inmanencia es donde entendemos que todo dispositivo es susceptible a reorientar sus relaciones de fuerza para producir nuevas disposiciones y subjetividades en el campo que opera. Es en este punto donde retomar la lectura de Deleuze cobra vital importancia, particularmente cuando nos dice que «pertenece a los dispositivos y actuamos en ellos» (1999). Al declarar que actuamos en ellos, se esboza la potencia que el autor ve en las líneas de fuerza en relación con la variabilidad, la cual describe como aquello que nos permite *actuar*.

La Constitución es un dispositivo que está abierto a interpretaciones diversas, aplicaciones incompletas e incluso a violaciones flagrantes que pueden ocurrir de manera deliberada, o de manera legitimada a partir de sus contradicciones internas. Aunado a ello, es importante mencionar que toda Constitución se encuentra históricamente enmarcada y revalorada, ya sea por las posibles reformas que pueda tener a lo largo de los años, o por los cambios que existan en la interpretación de un mismo texto. En el caso particular de Chile, el proceso constituyente desarrollado a partir de 2019 es un momento especialmente notable en que se ponen en tensión la dimensión histórica y la actual de la Constitución chilena. Es decir, se encuentra en una especie de tránsito entre ser archivo y seguir normando nuestra vida social mientras se discuten las nuevas normas constitucionales. Deleuze reflexiona sobre esta dimensión cuando menciona que «en todo dispositivo hay que distinguir lo que somos (lo que ya no somos) y lo que estamos siendo: la parte de la historia y la parte de lo actual» (Deleuze, 1999, pp. 159-160).

Apuntando a esta característica, la filósofa argentina Luciana Cadahia enfatiza: «se evidencia que dentro de un dispositivo puede tener lugar una reorientación de las relaciones de fuerzas. De ahí que la cita acabe con la posibilidad de “mutaciones por apropiación”, es decir, con la *reversibilidad* de los dispositivos» (Cadahia, 2016, p. 273). En esta reversibilidad, la autora observa una particular potencia al explorar la dimensión sensible de estos, al señalar que «el dispositivo no funciona tanto como una red que captura, sino más bien como una experiencia sensible que resulta de la articulación de maneras de ver, decir y pensar» (2016, p. 281).

A través de esta cita, comprendemos que su invitación a explorar la dimensión estética de los dispositivo como forma de «problematizar los diferentes tipos de experiencia sensible que propician» (Cadahia, 2016, p. 281) es una propuesta que apunta a cuestionar y desenmarañar las fuerzas que nos permiten (o no) crear, percibir y actuar en el seno de un acontecimiento. Es aquí donde aparecen las líneas de fractura de un dispositivo, aquella desestabilización de las relaciones de poder/saber que propicia la conformación de nuevos regímenes de experiencia. Secundando su reflexión, si queremos pensar la partitura y la Constitución como dispositivos, se vuelve relevante pensar las posibilidades de experiencia que son capaces de detonar, atendiendo a las condiciones específicas en que se despliegan.

Retomando nuestra obra, *Carta de Chile*, veremos que la situación política y social que acontece en el país durante su proceso de creación y realización es un momento particular para explorar esta dimensión sensible. Es decir, en pleno proceso de reemplazo de la Constitución de 1980, transformarla en una partitura invita a pensar esta fractura

como un lugar productivo para desplegar prácticas sonoras que experimentan en el cruce de estos dispositivos.

Esta característica maleable o reversible de los dispositivos ha sido tratada por otros autores como Francisco Rivas (2014), quien, en relación con la noción de tecnología sonora, propone que los dispositivos aurales pueden ser comprendidos como «estructuras — más o menos rígidas—, rejillas —finas o anchas—, reglas —fuertes o débiles—, teorías y excepciones, (...) que registran y definen los espacios sonoros articulados para la música en una determinada comunidad de escucha». Es en estos intersticios donde podemos reconocer una tensión de cambios y resistencias que los dispositivos despliegan en campos específicos de escucha, aquello que produce determinados índices de comportamientos aurales, para dar «cuenta de sus rupturas, de sus irrupciones, de su necesidad de imponer estabilidad y norma, o de transgredir e innovar» (Rivas, 2014).¹²

Santiago Astaburuaga menciona que entender la partitura como dispositivo permite comprender esa tensión de ser un set de instrucciones prescriptivas que homogeneizan subjetividades «*al mismo tiempo* que permiten crear prácticas singulares, heterogéneas, que se resisten a su cristalización» (Astaburuaga, 2021, p. 233). Existe así una fuerte resonancia con el planteamiento de Rivas, especialmente cuando este menciona que «el dispositivo no es una estructura definitiva ni rígida; goza de ductilidad, es maleable a las posibilidades que pueden ofrecerle ciertos discursos en obediencia o en rebeldía con ciertos contextos» (Rivas, 2017, p. 8). Y en esa misma línea, Susana González Aktories concluye que si bien el objetivo original de la partitura es de tipo funcional vinculado a la planeación y el cálculo, «también presenta una oportunidad para ejercer la libertad» (González Aktories, 2015, p. 207).

Carta de Chile es una reflexión sobre la potencia de los dispositivos artísticos en contextos de cambio político y social. Al transformar la Constitución de 1980 en una partitura, en medio del proceso constituyente y la conmemoración de los 50 años del golpe, se presentan acciones, materialidades y acontecimientos que en conjunción devienen obra; se trata de explorar formas de escucha y desentrañar posibilidades que emergen en el cruce entre lo sonoro, lo textual y lo performativo. Esta perspectiva encuentra particular resonancia en las ideas de Gache, Rivas, Astaburuaga y González Aktories, quienes destacan la maleabilidad de la partitura y su capacidad para redefinir comportamientos, gestos y discursos en relación con sus contextos. Así, lo que en principio parece una estructura rígida, puede devenir en un campo fértil para la experimentación, donde la norma y la transgresión coexisten desplegando un diálogo crítico entre el pasado y el presente.

Dispositivos de producción y realización de *Carta de Chile*

Como se menciona en el apartado anterior, nuestra obra se gesta en medio del proceso constituyente chileno, en específico mientras la Convención Constitucional se encontraba redactando las normas de la nueva propuesta. Los primeros pasos se relacionan con la intervención del texto constitucional vigente a través de diversos procesos de escritura, borraduras, superposiciones, recortes y añadiduras, realizados entre enero y junio de 2022.

Por ejemplo, en el capítulo IX, dedicado al Servicio Electoral y Justicia Electoral, se superpone la palabra «apruebo» sobre cada término del texto; en el capítulo IV, se altera el sentido de ciertas oraciones mediante el uso de signos de puntuación y el reemplazo de palabras; el capítulo VIII, enfocado en el Tribunal Constitucional, es intervenido con lápices de colores que incorporan frases y cantos evocadores del estallido social. Estas intervenciones se conectan con prácticas recurrentes entre artistas que utilizan la palabra como fuente generadora de sus obras.¹³



Figura 1

Vista global de la partitura. Imagen: archivo de Enrique Schadenberg.

Figura 1. Vista global de la partitura. Imagen: archivo de Enrique Schadenberg.

Además, las exploraciones incluyen la añadidura de materiales sobre el texto. Por ejemplo, en el capítulo II, se prepararon stickers de 1x1 cm, diseñados con grafías de partituras previas; en el capítulo V, dedicado al Congreso Nacional, se recorta el interior de las páginas, dejando únicamente el marco que contiene el título y el pie de página «Capítulo V: Congreso Nacional», vacío que permite observar

fragmentos de la sección siguiente o cualquier elemento que se cruce por este efímero margen. Estas prácticas se relacionan con la definición de Felipe Cussen acerca de las poéticas negativas, de las que habla como procedimientos y estrategias que posibilitan «la emergencia de la nada, ya sea como tema, como materialidad o como efecto, y que implica la consideración de esos elementos que componen y rodean la obra para determinar la tensión que provoca frente a las expectativas de su propio contexto» (2022, p. 32); estas pueden «operar como una resistencia crítica a aquella concepción de una obra literaria o artística como un dispositivo creado solo para transmitir historias o mensajes explícitos» (2022, p. 35).

Es así como las intervenciones realizadas invitan a experimentar el texto desde su condición material, visual y gestual, junto con su contenido normativo constitucional. No se trata de oponer la materia y la palabra de forma antagónica, sino de explorar las condiciones de ambas en esta articulación. Tal enfoque también abre la posibilidad de leer materialmente el texto: tocarlo, olerlo, rayarlo, y dialogar con otros pliegues de su cuerpo.

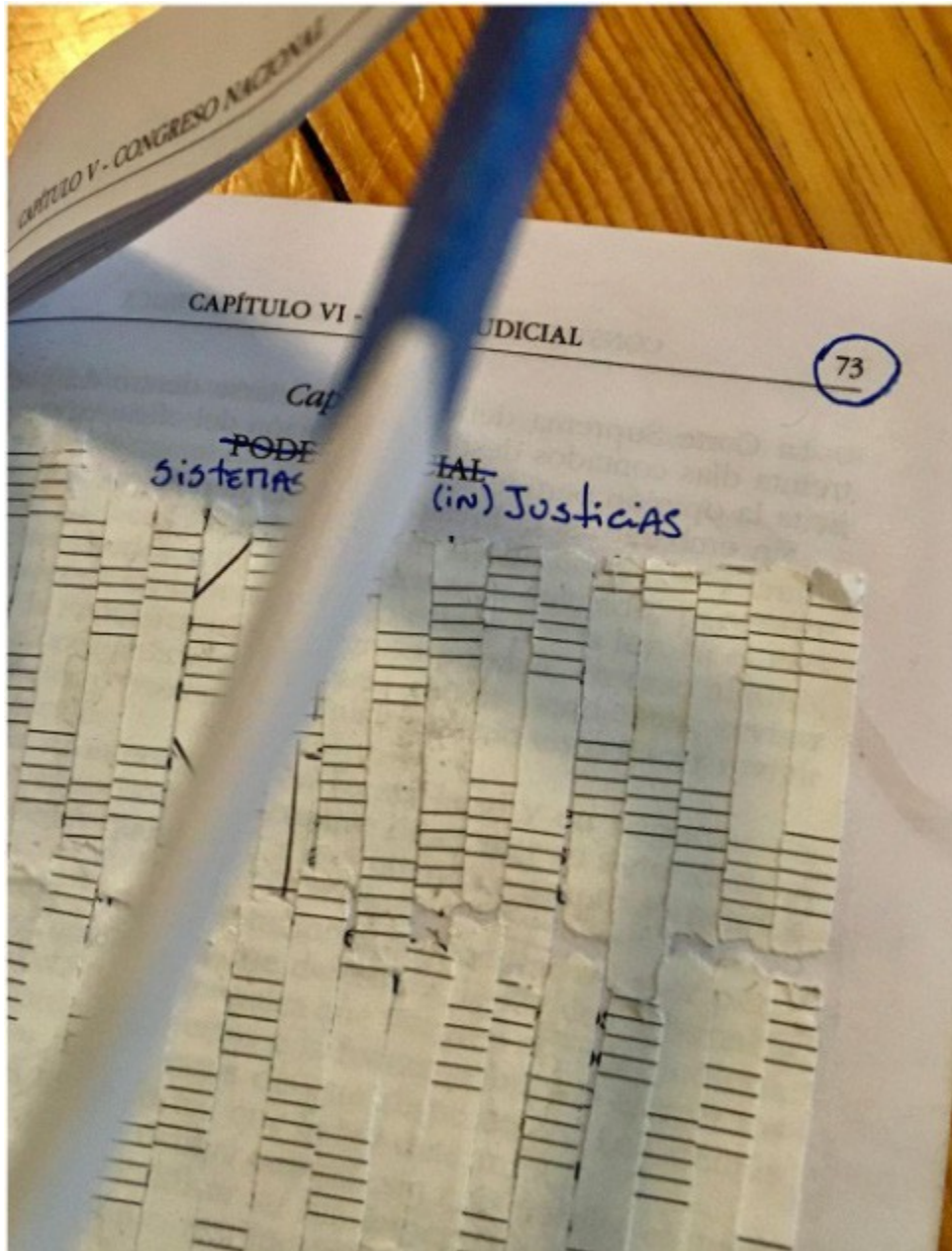


Figura 2

Detalle del recorte del capítulo del Congreso Nacional.

Figura 2. Detalle del recorte del capítulo del Congreso Nacional.

En el capítulo VI, sobre el Poder Judicial, el texto es intervenido con fragmentos de pentagramas vacíos, triturados y adheridos, los cuales forman texturas variables: en algunos casos densas, cubriendo completamente el texto original; en otros, más intermitentes, intercalando los papeles triturados con el texto del capítulo. En el capítulo X, «Fuerzas Armadas, de Orden y Seguridad Pública», se realizan perforaciones y marca huellas dactilares con tinta roja. Por

último, en el capítulo XII, dedicado al Banco Central, se incorporan fragmentos de un billete de diez mil pesos chilenos cosidos sobre el texto.



Figura 3

Detalle del capítulo sobre el Banco Central.

Figura 3. Detalle del capítulo sobre el Banco Central.

Estas intervenciones transforman el texto constitucional en una superficie de inscripción de gestos, materialidades y afectos que dialogan con el contexto político y social. Como plantea Andrea Soto, las superficies no son meras capas superficiales, sino lugares de formación que acogen singularidades y conectan órdenes de magnitud dispares (Soto, 2022, p. 42). Así, la composición se convierte en un ejercicio de habilitación de superficies que permite imaginar mundos sonoros y simbólicos.

En julio de 2022, envié desde México esta copia intervenida de la Constitución a la compositora y violinista Graciela Muñoz, quien la utiliza como partitura para generar una obra sonora en respuesta a un encargo para el disco *Otros nombres* (Muñoz Farida, 2022).

El 28 de agosto del mismo año tiene lugar la primera realización pública de la obra, con una performance de Muñoz en un encuentro político en favor de la opción «apruebo»¹⁴ del plebiscito para ratificar la primera propuesta constitucional. Participan en él artistas

como César Bernal, Cristián López Sandoval, Sebastián Tapia y Alejandra González, entre otros. En su interpretación de 22 minutos, Muñoz emplea la partitura enviada junto con diversos elementos que ella integra. Entre estos se encuentran una casetera que reproduce una voz digital leyendo la Constitución de 1980, una partitura creada por ella a partir de la intervención de los pentagramas del himno de Chile para formar la frase «hasta cuándo», y una pedalera que le permite registrar, procesar y reproducir sonidos generados con el violín. Además, hacia el final de la presentación, lee extractos de la propuesta de nueva Constitución que será plebiscitada una semana después. En esta escena, caracterizada por la interacción de materialidades y agencias, emergen elementos relevantes relacionados con el uso de partituras, la voz, el procesamiento electrónico y la improvisación en el violín. Esta inclusión responde a su vínculo con el Himno Nacional y a la carga política inherente a su contenido e intervenciones.

Durante los primeros minutos de la interpretación, toca el violín con ambas partituras cerradas en el atril, dejando visible únicamente la portada de la Constitución. Al abrirla, las hojas intervenidas y pentagramas triturados caen al suelo, inaugurando una agencia performativa que otorga a la partitura un papel más allá del set de instrucciones, explorando sonoridades a través de su propio movimiento y de las fricciones que surgen en su encuentro con materialidades como el piso, el violín y el cuerpo de Graciela.

Este despliegue de las partituras impacta significativamente, no solo en su función tradicional de interpelar al intérprete, sino también en su interacción directa con la audiencia. La partitura de «Hasta cuándo» se despliega completamente sobre el atril, siendo visible para toda la audiencia.

El uso de la voz aparece en dos momentos clave. Al inicio, Graciela reproduce aquella voz digital,¹⁵ gesto que no solo trae el contenido del texto sino también la condición sonora de una voz generada artificialmente, contrastada con la voz humana de la artista, quien lee extractos de la nueva propuesta constitucional. La decisión de no leer directamente la Constitución de 1980, sino reproducirla mediante un dispositivo electrónico, evidencia una reflexión sobre la carga afectiva y política de ambos textos. Este contraste de voces —una digital y otra humana— sugiere una tensión deliberada entre archivo y memoria, entre lo que rige jurídicamente y lo que se desea resignificar.

Por su parte, la pedalera permite a Graciela registrar y procesar los sonidos del violín, generando texturas sonoras que se sostienen mientras ella realiza otras acciones, como desplegar partituras o manipular el reproductor de casete. Esta herramienta posibilita la construcción de una especie de paisaje sonoro en constante transformación, en el cual la improvisación se entrelaza con los elementos visuales y materiales presentes en la escena.



Figura 4
Registro fotográfico de la primera realización.

Figura 4. Registro fotográfico de la primera realización.

Esta realización pone de manifiesto cómo las relaciones entre la partitura, el sonido, las acciones de la intérprete y la experiencia del público configuran una heterogénea red de significados y afectos. En tal marco, las partituras dejan de ser simples instrucciones para convertirse en agentes que interactúan con el entorno. Así, la intervención de Graciela habilita un espacio de interacción y

transformación donde las prácticas y las materialidades dialogan con los contextos políticos y sociales.

El 4 de septiembre de 2022 se lleva a cabo el plebiscito de salida, para aprobar o rechazar la propuesta emanada de la Convención Constitucional. Esta instancia marca un punto de inflexión relevante: la propuesta es rechazada por el 61,86%¹⁶ de los votos, y su efecto inmediato es la continuidad política de la Constitución vigente desde 1980.

En 2023, la obra se desarrolla a través de una serie de intervenciones performativas. El 15 de febrero, Muñoz realiza una exploración para el disco *Otros nombres*, interpretado y producido por ella. En sesiones sucesivas, la artista crea sonoridades que surgen del encuentro directo entre la partitura y su violín,¹⁷ incluyendo sonidos de las hojas en movimiento, la fricción y percusión realizada con fragmentos de la partitura y el instrumento, además del procesamiento electrónico mediante *loops*.

En esta nueva etapa, los materiales iniciales —partitura, voz, procesamiento electrónico e improvisación en el violín— se reconfiguran, propiciando una segunda fase de la obra. En relación con la partitura, se exploran nuevas posibilidades de interacción directa con el cuerpo del violín y el de Graciela, inspiradas por las experiencias previas, como el despliegue de las hojas intervenidas en la primera exposición pública. Además, en esta versión las páginas intervenidas de la Constitución son utilizadas como una especie de baquetas o arcos que generan sonidos percusivos a partir del contacto con el violín y las manos de Graciela. Esta disposición transforma la relación entre la partitura y el instrumento, que ahora se encuentra sobre una mesa, creando una nueva dinámica de gestos que produce una sensación de extrañamiento en el sonido.¹⁸

El resultado de esta interacción es incorporado en la grabación destinada al disco,¹⁹ marcando una diferencia significativa respecto a la fase anterior del proceso creativo de la obra, donde la voz —tanto digital como humana— jugaba un rol central. En esta ocasión, las palabras no participan de manera explícita, como en el uso del casete o las lecturas de Graciela de la primera realización. No obstante, se destaca la formación de una textura acumulativa a partir del minuto 4:50, donde los sonidos percusivos y reiterativos, combinados con elementos fugaces y escurridizos, conectan con la memoria sonora de una marcha. Este ecosistema genera planos sonoros que evocan la experiencia del estallido social en el espacio público.

Un momento significativo se produce en el lapso entre el minuto 4:10 y 4:15, cuando emerge un silencio cargado de vibraciones y resonancias simbólicas. Este intervalo expresa la incertidumbre que marcó los días posteriores al plebiscito, encapsulando el tránsito hacia

nuevas acciones derivadas del proceso constituyente. Aquí se abre la posibilidad de evocar una colectividad de voces que surge desde lo espectral, convirtiéndose en un ejercicio sonoro de memoria del período constituyente chileno. Dicha memoria se encuentra atravesada por gestos, afectos, deseos y frustraciones que emergen del espacio público y de los intentos fallidos que marcaron el mencionado momento en Chile.

A partir de junio de 2023, un nuevo órgano constituyente —el Consejo Constitucional— elabora una segunda propuesta de texto, la cual sería sometida a un nuevo plebiscito en diciembre. En septiembre del mismo año, la pieza encuentra nuevos espacios de realización, como el Festival Musicahora, donde se presenta el día 4 de ese mes, en la sala MECESUP de la Universidad de La Serena,²⁰ y el 10 de septiembre en un concierto organizado por el ensamble *f(r)actura*,²¹ momentos de gran carga simbólica al conmemorarse 50 años del golpe. Además, la grabación de febrero se incluye en el disco *Contra la opresión, el deseo*²² (Varios artistas, 2023), editado por el sello Rata sorda rec, coordinado por el artista sonoro Sebastián Tapia.

Los dos conciertos de septiembre coinciden con conmemoraciones relevantes: el primero, con el aniversario de la elección de 1970 que condujo a Salvador Allende al poder; y el segundo, el 10 de septiembre, que se realiza como antesala a la conmemoración del golpe de Estado en Chile. Estas presentaciones se destacan no solo por ser la primera vez que compartimos escenario, sino también por la carga emocional y política que impregna cada interpretación durante esos días.

Ambas realizaciones comparten una estructura performativa similar. Graciela toca el violín, utilizando fragmentos de la partitura para crear capas sonoras mediante una pedalera que procesa en tiempo real, a la vez que utiliza el reproductor de casete para emitir sonido de onda de radio, mientras que yo participo leyendo extractos de la propuesta constitucional rechazada, otorgando a la obra un carácter reflexivo y crítico. Particularmente en el concierto realizado en La Serena, leo estos extractos de la propuesta y luego arranco la hoja para lanzarla al aire mientras me desplazo por la audiencia.

El programa de estos conciertos incluye también *Bajo el agua enterraron los muertos*,²³ de Cristián López Sandoval, interpretada en violín por Graciela. Esta pieza, concebida como un homenaje a los detenidos desaparecidos arrojados al mar durante la dictadura, entrelaza las temáticas de memoria y pérdida con las exploraciones realizadas en *Carta de Chile*. Ambas piezas crean un tejido sonoro y poético que dialoga con el contexto histórico de la conmemoración. En este sentido, la obra no solo funciona como un acto escénico sino también como una intervención política y una herramienta de

memoria colectiva, consolidándose como un puente entre el pasado, el presente y las posibilidades de un futuro compartido.

Hacia fines de ese año, en diciembre, la segunda propuesta constitucional es rechazada en un plebiscito nacional. Ese sufragio, que por un lado rechaza la propuesta de cambio presentada por la ultraderecha, reafirma —por segunda vez— la Constitución Política vigente en Chile desde 1980, escrita en el contexto de un gobierno de facto que imponía por entonces una dictadura.

Finalmente, en 2024, la obra se realiza a través de una nueva performance. El 13 de julio, en México, realicé una nueva partitura que incorpora fragmentos de la segunda propuesta constitucional, marcando un cambio de etapa en el proceso de la obra. Esta segunda partitura, realizada seis meses después del rechazo en el segundo plebiscito, utiliza cadenas de un metro y medio de largo, unidas a través de un candado que amarro a mis tobillos. Estas cadenas incluyen cinta de color celeste y extractos de los márgenes de pie de página de la segunda propuesta constitucional, en los que se lee «Propuesta de Constitución Política de la República de Chile» y el número de página.

La relación entre la posición en los tobillos y la marginalia inferior del texto puede ser interpretada como una metáfora performativa que establece conexiones entre la corporalidad y la estructura discursiva del texto. La marginalia inferior del documento, particularmente de esta propuesta constitucional, cumple una función normativa: señala su lugar en un sistema ordenado y jerárquico de significación. Al incorporar estos márgenes en las cadenas que atan mis tobillos, se produce una materialización del peso estructural y simbólico de estas inscripciones legales sobre el cuerpo.

Este gesto artístico invita a reconsiderar la relación entre texto y cuerpo, poniendo en evidencia cómo los márgenes discursivos y legales pueden transformarse en dispositivos materiales de opresión o, en su resignificación artística, en herramientas para la crítica y la reflexión. Desde esta perspectiva, el acto performativo no solo revela los efectos corporales del poder normativo, sino que también cuestiona las posibilidades de resignificación y resistencia desde los márgenes mismos del discurso.



Figura 5

Detalle de la segunda partitura. Imagen: Dalia (@s.o.y.dalia).

Figura 5. Detalle de la segunda partitura. Imagen: Dalia (@s.o.y.dalia).

También compuse una pista electroacústica que combina grabaciones del Océano Pacífico con la lectura de un poema de Macarena García Moggia, interpretado por Carolina Cox.²⁴ El poema, cargado de memoria y evocación, canta sobre los detenidos desaparecidos arrojados al mar durante la dictadura:

voces de la cuencatriángulos de coralmanglares y praderas
marinas arrecifes pedreríos sumergidos arenales deprimidos
fueron orillas fueron sales blancas sales como sangre oculta bajo
la piel un pez abisal grita su nombre en la fosa de las Marianas
divisa cuerpos deshechos de oscuridad borrándose un nombre
calló sobre el fondo la arena capas de tiempo lo traen en su
brillo hasta acá se escucha (un tronco, un cuerpo
desaparecido es hallado atado a un
riel volviendo lanzando viniendo del mar de la memoria) lo

que va, vienelo que viene, regresapalabras acarician el anillo de fuegolas costas se tocan en colisiónde placasorillas se disuelventiemblan como la espuma del jabónen la bañerael aliento pesa sobre el agua y la mantiene en su lugarla superficie se quiebra con una gotacomo el cristalingresa un cuerpoen la inmensa transparencia de la tierraque contrasta con la tierradel agua se levantan altas cumbresy el cielo se sumergetemblandode profundidadFuente: Macarena García Moggia (texto inédito proporcionado por la autora, 2023).

Estas nuevas materialidades emergen tras la conmemoración de los 50 años del golpe y conectan la segunda propuesta constitucional con memorias históricas que resuenan en el presente. Las intervenciones performativas exploran las fracturas de la democracia y las heridas de la dictadura, mientras las grabaciones de campo y el poema crean un puente entre pasado y presente. Este trabajo no solo alude al rechazo político de las propuestas constitucionales, sino también a la dificultad de reconciliarse con una historia marcada por la violencia.

Esta performance²⁵ condensa gran parte de las acciones y disposiciones que hemos presentado hasta el momento. Con una duración de 9 minutos, y en el contexto de la presentación del disco *Tejidos #2* de TRAMAS COLECTIVO,²⁶ utilicé esta partitura compuesta por cadenas, cintas y papeles amarrados a mis tobillos mediante un candado. Recorrí el espacio del público lentamente, arrastrando las cadenas, para luego llegar al escenario, abrir el candado, quitarme las cadenas de los pies y dejar esta partitura sola en el escenario. Una vez dejada allí, se reproduce la pieza electroacústica que incluye los sonidos del Océano Pacífico y el poema de Macarena García, como se ha descrito anteriormente. La presentación culmina con un prolongado silencio después de los últimos sonidos de la grabación.

Esta última realización de *Carta de Chile*, en *Ciudad en México*, es una acción donde arrastro las cadenas atadas a mis tobillos, que encarnan la carga física y emocional de un proceso constituyente truncado, al tiempo que conecta las materialidades con la memoria histórica de la dictadura. La partitura misma, compuesta de cadenas, cintas y textos fragmentados, es más que un soporte visual o un set de instrucciones; funciona como un dispositivo que media entre mi cuerpo, el espacio y el público. Las cadenas suenan en su roce con las diferentes texturas del piso, como un símbolo de opresión o restricción. Aquí las nociones de instrumento, atril y partitura se reconfiguran constantemente, alterando sus posiciones y significados. Las cadenas, además, funcionan como un recordatorio de las

conexiones históricas que nos atan a procesos de violencia, resistencia y transformación.

El candado que me une con la partitura es una metáfora de las condiciones de la memoria: cerrada, limitada, pero también susceptible de abrirse, como ocurre en el acto performativo cuando me despojo de él. Mientras el sonido del Océano Pacífico y el poema de Macarena García, que culminan esta acción, amplifican el carácter espectral de la obra. El mar, como espacio de desaparición y duelo, pero también de conexión y tránsito, se convierte en un paisaje sonoro que transporta la memoria de los desaparecidos y las luchas colectivas. La voz poética, cargada de imágenes de pérdida y resistencia, enlaza lo íntimo con lo social, recordando que la memoria no es solo un archivo de lo ocurrido, sino un espacio de resonancia afectiva y política.

Al final, cuando la partitura queda sola en el escenario, despliega una de las principales reflexiones de la obra: la memoria como un acto de disposición. La partitura, en su soledad, deja de depender del cuerpo que la activaba para volverse un objeto cargado de potencialidad: una invitación abierta al público a participar en su resignificación, a imaginar y recordar en su presencia. Este gesto final refuerza la idea de que la memoria, como la partitura, no es un artefacto estático sino un dispositivo vivo que se reactiva en cada encuentro.

En suma, esta presentación condensa las exploraciones centrales de *Carta de Chile*: la partitura no solo como guía sino como dispositivo generador de afectos y sentidos múltiples; el cuerpo como lugar de inscripción y resistencia; y la memoria como un proceso abierto, situado entre el pasado y el futuro. Así, la acción performativa en Ciudad de México no solo cierra un ciclo, sino que deja en claro que la obra, como la memoria que la sostiene, está en constante devenir.



Figura 6

Registro de la realización en Ciudad de México. Imagen: Dalia (@s.o.y.dalia).

Figura 6. Registro de la realización en Ciudad de México. Imagen: Dalia (@s.o.y.dalia).

Consideraciones finales

El desarrollo de *Carta de Chile* ha sido un proceso situado que surgió en el contexto del momento constituyente chileno y la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado. Desde esta perspectiva, he enmarcado las nociones de *partitura* y *Constitución* en relación con el concepto de *dispositivo*, entendiéndolo como una herramienta crítica y analítica que permite articular elementos heterogéneos.

A partir de las investigaciones de Foucault y ampliadas por Deleuze, Chignola y Cadahia, he analizado cómo tanto la partitura como la Constitución chilena funcionan como dispositivos. Estos no solo administran roles, jerarquías y límites en sus respectivos ámbitos —el artístico y el político—, sino que también contienen líneas de fuerza que posibilitan su fractura y reconfiguración. La partitura tradicionalmente regula prácticas musicales, definiendo roles jerárquicos y moldeando experiencias sonoras específicas. Sin

embargo, al ser movilizada hacia un espacio de experimentación, como ocurre en *Carta de Chile*, se desenfocan sus características normativas, abriendo poéticas intermediales que trascienden los límites impuestos por su historia.

Por su parte, la Constitución chilena, concebida como una máquina normativa que organiza demandas y derechos bajo un marco neoliberal, también encierra tensiones internas que, según Deleuze y Cadahia, podrían ser reorientadas hacia nuevas configuraciones sensibles y políticas. El proceso constitucional chileno representó una oportunidad de fractura y a partir de ella se desplegaron los acontecimientos de la obra. Es crucial subrayar que las visiones positivas —o quizás positivistas— sobre la noción de fractura de un dispositivo pueden oscurecer el hecho de que las relaciones de poder y saber están en una tensión permanente que se resiste a los cambios. Su eficacia está relacionada con su metaestabilidad para ejercer el poder y producir subjetividades, tal como lo ha hecho la Constitución de 1980. Este análisis también abre un espacio para discutir los procesos de ruptura y resistencia en el futuro.

Con respecto a la estética y la dimensión sensible de los dispositivos, puedo señalar que esta exploración, como propone Luciana Cadahia, invita a cuestionar las maneras en que estos configuran experiencias sensibles y subjetividades. Dicho enfoque no busca escapar del dispositivo, sino problematizarlo desde dentro, señalando cómo las relaciones de poder/saber podrían ser torcidas para generar nuevas formas de percepción, creación y acción.

En este marco, la obra no solo explora el dispositivo-partitura como un mecanismo normativo capaz de ser desestabilizado, sino que también interviene críticamente en el dispositivoconstitución, transformando un texto político en un acto performativo de carácter artístico. Esta resignificación revela cómo ambos dispositivos pueden generar experiencias sensibles que cuestionan las narrativas hegemónicas. La transformación de la Constitución en una partitura evidencia un cruce entre memoria, poder y creación. Así, *Carta de Chile* no narra un momento histórico específico, sino que propone un espacio de imaginación crítica, inserto en el devenir político del país.

post(s)

Referencias

- Agamben, G. (2006). Che cos'è un dispositivo? I Sassi
- Astaburuaga, S. (2021). Intemperie n.o 1, de Nicolás Carrasco: La potencia de una partitura verbal que emerge como dispositivo de escucha, *El oído pensante*, 9.2, 231-251.
- Cadahia, L. (2016). Dispositivos estéticos y formas sensibles de emancipación. Ideas y valores, LXV(161), 267-285.
- . (2017). Importar_Imgen5265c64616 ediciones de lo sensible: Hacia una nueva economía crítica de los dispositivos. Fondo de Cultura Económica.
- Charney, J., y Marshall, P. (2021). La Constitución después de octubre: El proceso constituyente frente a la crisis del neoliberalismo. *Revista de humanidades de Valparaíso*, 17, 9-26.
- Chávez Mac Gregor, H. (2018). Insistir en la política, Rancière y la revuelta de la estética. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chignola, S. (2018). Foucault más allá de Foucault: Una política de la filosofía. Cactus.
- Cussen, F. (2022). La oficina de la nada. Poéticas negativas contemporáneas. Ediciones Siruela.
- Deleuze, G. (1999). ¿Qué es un dispositivo? En Importar_Imgen5265c64616 Michel Foucault, filósofo (pp. 155-163). Gedisa.
- . (2015a). Foucault. Paidós.
- . (2015b). La subjetivación: Curso sobre Foucault III. Cactus.
- Dot, A. (2020, febrero). Arte y Traducción en la Era Digital: Estudio de El 27 || The 27th, de Eugenio Tisselli, Barcelona Research Art Creation n. 8. <https://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/3206>.
- Donoso Fritz, K. (2019). Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973- 1989. Editorial Universidad Alberto Hurtado.
- Ferrada, J. (2020). Arte y dictadura. Poéticas críticas sobre la vanguardia en Chile. Ril Editores y Universidad de Los Lagos.
- Foucault, M. (2007). Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber. Siglo XXI Editores.
- . (2009). Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión. Siglo XXI Editores.

- Foucault, M., Grosrichard, A., Wajeman, G., Miller, J.-A., Le Gaufey, G., Miller, G., Milot, C., y Miler, J. (1977). El juego de Michel Foucault [Transcripción]. <http://www.ricardobur.com.ar/biblioteca.htm>
- Gache, B. (2014). Instrucciones de uso: Partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneo. Sociedad Lunar Ediciones.
- . (2022). Scripts and scores in Contemporary Literature: Time, Constraints and Algorithms. En S. Gonzalez Aktories y S. Klengel (eds.), *Open Scriptures. Notation in Contemporary Artistic Practices in Europe and the Americas* (pp. 203-216). Iberoamericana and Vervuert.
- González Aktories, S. (2015). Partituras silenciosas: Pautas de lectura para textos pentagramados. En G. M. Schneider, M. C. Janner y B. Élie (eds.), *Vox & silentium. Estudios de lingüística y literaturas románicas* (pp. 197-210). Peter Lang
- Heredia, J. M. (2012). Dispositivos y/o agenciamientos. *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, XXI, p. 83-101.
- Kotz, L. (2007). *Words to Be Looked at. Language in 1960s Art*. MIT Press.
- Magana Gcanton, I. (2020), *Contradiscursos del Anti-Humboldt al Tratado de Libre Comercio de América del Norte, Literatura mexicana*, vol. 31, n.1, pp. 207-223. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-25462020000100207&script=sci_abstract.
- Muñoz Farida, G. (2022). *Otros nombres [CD]*. Sello Modular. https://sellomodular.bandcamp.com/album/otros-nombres?from=search&search_item_id=198479558&search_item_type=a&search_match_part=%3F&search_page_id=3869395800&search_page_no=0&search_rank=3&logged_out_menu_bar=true
- Proceso Constituyente 2021-2022. (2022). Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. <https://www.bcn.cl/procesoconstituyente/>
- Rivas, F. (2014). Archaeology of listening: Stratophonies on musical discourses. En *Importar_Imagen5265c64616 usical Practices: Continuities and Transitions* (pp. 1-10). Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts.
- . (2017). *Arqueología aural: Discurso, práctica, dispositivo*. *Aural. Revista de Arte Sonoro y Cultura*, 3, 4-9.
- Soto, A. (2022). *Imaginación material*. Ediciones Metales Pesados.

Varios artistas. (2023). *Contra la opresión el deseo* [CD]. Rata sorda rec. <https://ratasordarec.bandcamp.com/album/contra-la-opresi-n-el-deseo>

Vega Neira, C. (2013). El colectivo de Acciones de Arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985). *Revista Divergencia*, 3, 37-48.

Notas

- 1 Véase el punto 5 de la Declaración de la Unión Demócrata Independiente con ocasión de los 50 años del 11 de septiembre de 1973, disponible en: https://static.theclinic.cl/media/2023/09/11-131557_x5nh_UDI-50-ANOS.pdf
- 2 Partido Republicano, «50 años del 11 de septiembre: un buen día para pensar en el futuro de Chile y su libertad», declaración disponible en el sitio de YouTube del partido: https://www.youtube.com/watch?v=TrVfo_K3JF0.
- 3 Hemos decidido enmarcarlo en estos años abarcando desde el estallido social hasta la redacción de una nueva Constitución, primero en la Convención Constituyente y posteriormente en el Consejo Constitucional. Lo anterior no desconoce que la discusión sobre el cambio constitucional es un largo proceso social y político que ha tenido diversos hitos durante el primer cuarto del siglo XXI en Chile, como la propuesta constitucional (2018) de la presidenta Michelle Bachelet Jeria, las acciones de la coordinadora AC, entre otras manifestaciones.
- 4 Ministerio del Interior y Seguridad Pública, Diario Oficial de la República de Chile, 18 de octubre de 2019. <https://www.diariooficial.interior.gob.cl/publicaciones/2019/10/19/42481-B/01/1671764.pdf>.
- 5 Archivo digital del proceso disponible en la Biblioteca del Congreso Nacional: <https://www.bcn.cl/procesoconstituyente/>.
- 6 Véase la página web Proceso Constitucional, del Consejo Constitucional: <https://www.procesoconstitucional.cl/consejo-constitucional/>.
- 7 Sobre la relación entre arte y dictadura, se recomienda revisar: Donoso Fritz (2019); Ferrada (2020); Vega Neira (2013). En particular con respecto al estallido social y las artes visuales, se recomienda revisar Diego Maureira (ed.), *Visualidades políticas. Fugas en torno al estallido* (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2023).

- 8 Dentro del arte contemporáneo en Latinoamérica, podemos encontrar interesantes antecedentes de obras que han trabajado con textos jurídicos o económicos, como el caso de Eugenio Tisselli en 27th (2014), donde vincula un pasaje de la Constitución mexicana a un algoritmo en la Bolsa de Valores de Nueva York. Para mayor información se invita a revisar Dot (2020). Otro ejemplo es el trabajo del escritor mexicano Hugo García Manríquez en Anti-Humboldt (2017), donde trabaja con intervenciones del Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Para más información, véase Magana Gcanton (2020).
- 9 Es importante mencionar que se ha privilegiado la noción de dispositivo a diferencia de otros conceptos que también permiten una pragmática de la multiplicidad, como por ejemplo el agenciamiento en Deleuze. Mientras que el dispositivo tiende a enfatizar el aspecto institucional y discursivo del poder, el agenciamiento se centra en la multiplicidad y la conexión de elementos con relación al deseo y las formas de subjetivación. Al respecto, se recomienda revisar Heredia (2012). De modo similar, las ideas de Rancière sobre el reparto de lo sensible iluminan las condiciones estéticas en relación con la política, pero tienden a abstraerse de mediaciones jurídico-institucionales que aquí son decisivas. Al respecto, se recomienda revisar el segundo capítulo de Chávez Mac Gregor (2018).
- 10 Traducción del autor, original en inglés: «indicate how a musical composition should be executed establishing, for example, the time or height of its sounds».
- 11 Original: «we can associate the term “score” with two major themes in the field of modern thought: that of the alienated society and that of the machinic conception of language (related to the notions of code and program)».
- 12 Cita original en inglés. Todas las traducciones son del autor.
- 13 Sobre esta relación, Liz Kotz analiza extensamente la interacción entre lenguaje y arte, en particular a través de la forma partitura, en su libro *Words to be Looked At: Language in 1960s Art* (2010).
- 14 Registro disponible en: <https://soundcloud.com/respaldo-enrique/carta-de-chile-220822>
- 15 Audio disponible en: <https://soundcloud.com/respaldo-enrique/audio-casete>.
- 16 Véase Biblioteca del Congreso Nacional de Chile: «Con histórica participación electoral propuesta de nueva Constitución fue rechazada». <https://www.bcn.cl/portal/noticias?id=historica-participacion-plebiscito-2022>.

- 17 Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sQA5CMelwKU&t=2s>.
- 18 Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sQA5CMelwKU>.
- 19 Publicación disponible en: <https://sellomodular.bandcamp.com/album/otros-nombres>.
- 20 Programa de concierto disponible en: <https://cultura.userena.cl/events/festival-musica-ahora-04-septiembre/>.
- 21 Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HRza0xEp1K0>.
- 22 Disponible en: <https://ratasordarec.bandcamp.com/album/contra-la-opresi-n-el-deseo>.
- 23 Registro del concierto disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vGla73qAkBU>.
- 24 Disponible en: <https://soundcloud.com/respaldo-enrique/el-mar-de-la-memoria>.
- 25 Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Isz3UTTcgvE>.
- 26 Para más información, visite: <https://sellomodular.cl/artistas/tramas-colectivo/>.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/amelica/amelica/journal/271/2715513003/2715513003.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Enrique Schadenberg Balbontín

Carta de Chile: Partitura, Constitución y Memoria. Una Exploración Performativa

Carta de Chile: Score, Constitution and Memory. A Performative Exploration

post(s)

vol. 12, p. 46 - 67, 2025

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

posts@usfq.edu.ec

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.