



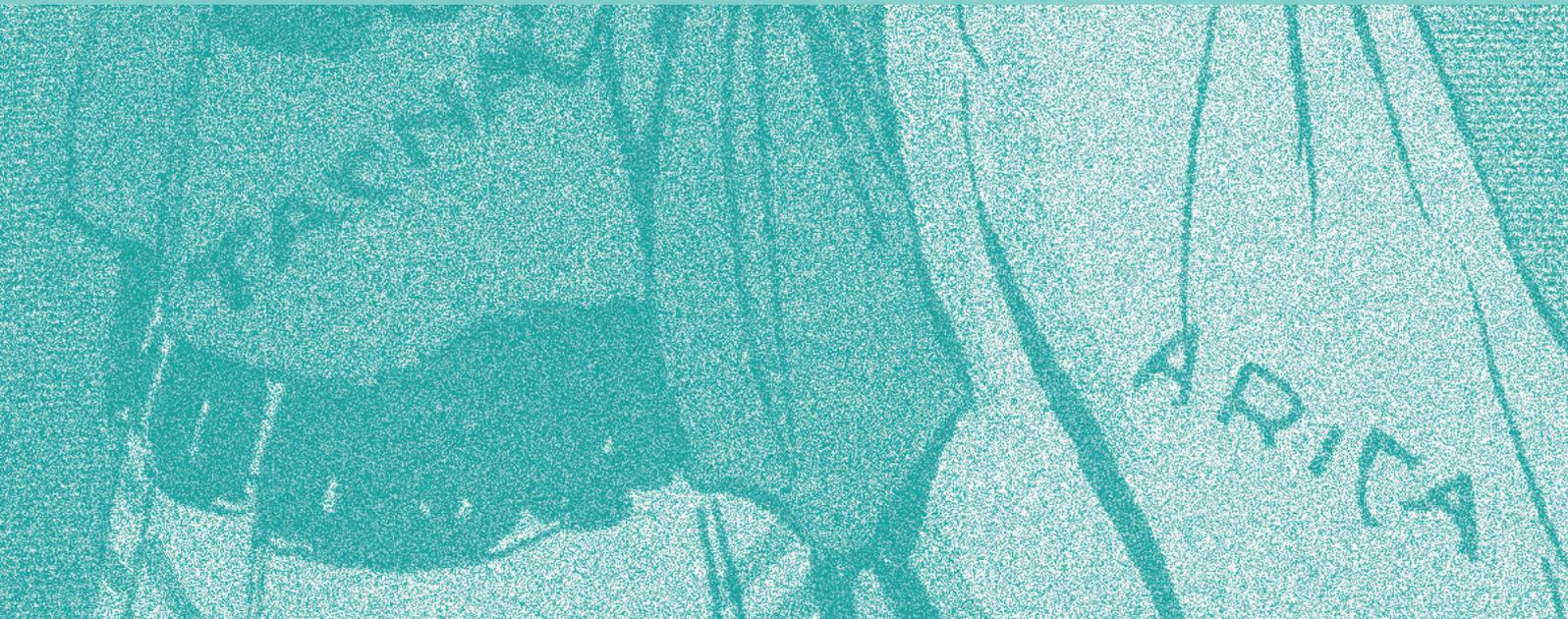
NEGritUD Y CONTRAVISUALIDAD

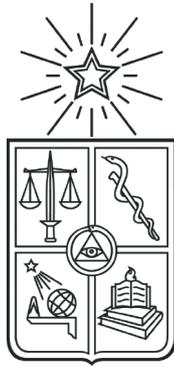
Diseño de un video-ensayo mediante la indagación del color en lo afroarriqueño.

Proyecto de Título para optar al título profesional de
Diseñadora Gráfica de la Universidad de Chile

DIANA SCARLETT HENRY HENRY

Profesor guía CRISTIÁN GÓMEZ-MOYA





UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
DEPARTAMENTO DE DISEÑO

NEGritUD Y CONTRAVISUALIDAD

Diseño de un video-ensayo mediante la
indagación del color en lo afroarriqueño.

Proyecto de Título para optar al título profesional de
Diseñadora Gráfica de la Universidad de Chile

DIANA SCARLETT HENRY HENRY

Profesor guía CRISTIÁN GÓMEZ-MOYA

N E G R I T U D Y C O N T R A V I S U A L I D A D

Diseño de un video-ensayo mediante la
indagación del color en lo afroarriqueño.

Agradezco con toda mi **CUERPA** a **QUIENES** me apoyaron y amaron durante mis años de vida, especialmente en mis momentos más ~~amargos~~ y oscuros, **por ser raíces y ramas** cuando sólo encontraba madera seca arrasada por este sistema miserable de la existencia.

Sobre todo, **ME AGRADEZCO** por no desaparecer y persistir, para con este hito, ***dejar atrás quién fui.***

11	ABSTRACT
12	PARTE I _____ PROBLEMA
15	Interfaz de mediación
17	Variables Generales Objeto / Sujetos / Acción
18	Variables Específicas Sistema-entorno / Acoplamiento Estructural / Política
19	OBJETOS
28	Objetivos y preguntas de investigación
29	Justificación de la investigación
32	PARTE II _____ METODOLOGÍA
35	Marco Teórico
35	1. Contexto histórico de lo afroarriqueño
35	1.1 De África al Virreinato del Perú
37	1.2 Durante y post chilenización
39	2. Colonialidad
39	2.1 El imaginario colonial y sus mecanismos de control
42	2.2 Representaciones coloniales
43	3. Geovisualidad
43	3.1 Imagen
46	3.2 Contravisualidad
49	4. Imagen País
50	4.1 Estado-nación
52	4.2 Imaginario republicano
55	Marco Conceptual
55	5. Entrevista
57	6. Ensayo
59	7. Video-ensayo
60	8. Color
64	Tipologías

70	PARTE III	REALIZACIÓN
75	Conceptualización	
75	Visual	
80	Teórica	
84	Estructural	
85	Elección Entrevistadx	
89	Preparación	
90	Prueba #1	
92	Prueba #2	
94	Prueba #3	
96	Prueba #4	
98	Prueba #5	
102	Decisiones de diseño	
104	A. Introducción	
106	B. Título	
108	C. Mirada de la autora a entrevistadx	
110	D. Integración Paleta de Colores	
112	E. Mirada desde lxs entrevistadx	
116	F. Presentación archivos	
118	G1. Paleta de Color en archivos presentados	
120	G2. Paleta de Color en archivos no presentados	
122	H. Trabajo en Laboratorio de Color	
124	I1. Terreno: plano general a medio	
126	I2. Terreno: plano general a detalle	
128	J. Observación monocular + Paleta de Colores Exponencial = $2(OM+PC)^x$	
130	Post Producción	
131	Sonido	
132	Color	
133	Presupuesto	
136	PARTE IV	CONCLUSIONES
144	PARTE V	BIBLIOGRAFÍA Y ANEXOS
147	Referencias bibliográficas	
150	Fuentes bibliográficas	
	Primarias / Secundarias	
152	Fichas bibliográficas	
171	Anexos	

ABSTRACT

El presente proyecto, constituye la indagación teórica y práctica de la representación de la colonialidad evidenciada en fotografías familiares y archivos del rostro y cuerpo afroarriqueño, desde finales del siglo XIX a la fecha. Estos objetos, que son denominados huellas geovisuales de lo afroarriqueño, constatan la existencia de una realidad oculta por los aparatos de representación oficial de la República de Chile, en un periodo de álgido clamor nacionalista post Guerra del Pacífico (1879-1884), sus consecuencias tras el blanqueamiento de la población afrodescendiente con la llegada de colonos a este nuevo territorio anexado, y su devenir en alteridad de lo “chileno” en discursos visuales oficiales.

El diseño del video-ensayo busca contrarrestar la colonialidad —del poder, ser, saber, ver, principalmente desde la categoría de raza negra—, relevando su importancia como materia prima para la construcción de una contravisualidad a la imagen país que Chile ha construido, al alero del imaginario de modernidad, y cómo la dimensión visual resulta fundamental en la reivindicación de la población afrodescendiente y los cruces posibles con el Diseño a través del estudio del color.

Palabras claves: *afroarriqueño, colonialidad, geovisualidad, contravisualidad, color, observación monocular.*

PARTE I

PROBLEMA



INTERFAZ DE MEDIACIÓN

REPRESENTACIÓN DE LA COLONIALIDAD



Diagrama #1. Diagrama político de diseño y ciudadanía, formulado para Seminario de Diseño, aplicado al proyecto

Con el inicio de los viajes de las colonias europeas a fines del siglo XV en pos de descubrir territorios “indios” que trajeran consigo riquezas que permitieran sostener las monarquías reinantes, es que se establece la noción de América como un continente capaz de proporcionar recursos naturales asociados a un sistema de exportación que se mantendrá a más de quinientos años de esta lógica monárquica.

Dentro de estos territorios “ricos”, es que a mediados del siglo XVI se descubre la mina de plata de Potosí, cuya explotación y comercio determinara el orden socioeconómico, roles de trabajo asociados a la extracción y un imaginario de modelo colonial basado en la dualidad colonizadores/colonizados y subcategorías dentro de los colonizados, principalmente entre indígenas y esclavizados africanos, constituyéndose estos últimos como materia prima exportada desde otro territorio colonizado, y por tanto, formando parte de un tráfico/transacción económica (Ducogne y Lube, 2014, p.132).

¹ Llegada a Chile de esclavizados africanos. “Relato sobre la llegada de esclavizados africanos al puerto de Arica, desde el Congo, Angola y Mozambique, como mano de obra para la explotación minera en Potosí. Historia sobre la llegada de esclavizados al valle de Azapa”. Consultada en: <http://www.memoriasdelsigloxx.cl/601/w3-article-51396.html>

² Consultado en <http://regionxv.cl/wordpress/2017/04/05/arica-afrodescendientes-tambien-cuentan/>

³ Publicada en el Diario Oficial el 16 de abril del 2019. Consultado en <https://www.bcn.cl/historiadela-ley/historia-de-la-ley/vista-expandida/7654/>

⁴ Asociación que desarrollan Eduardo Restrepo y Axel Rojas en *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, al plantear la colonialidad del saber y del ser cómo las dimensiones epistemológica y ontológica de la colonialidad del poder de Aníbal Quijano (2000).

Sin embargo, esta mercancía en la cual se enmarca al esclavizado, debido a sus condiciones biológicas, es destinado a sectores costeros y de valle en Arica —cuyo puerto tomó relevancia al ser la ruta más conveniente para la exportación del mineral hacia la monarquía hispánica— al no soportar las inclemencias de los más de 4.000 metros de altura de la mina de Potosí¹. Este asentamiento y posterior desarrollo de la población afro es descrita por el historiador Alfredo Wormald aseverando que en 1871, el 58% de la población ariqueña estaba constituida entre negros y mestizos de negros (Wormald, 1966), y que además se fundamentan en las actas judiciales (1698-1897) asociadas al comercio de esclavizados que se conservan en el Archivo Nacional de Chile.

Según Cristian Báez, la mayoría de los esclavizados pertenecían a la categoría de *negros bozales* (Araya y Valenzuela, 2010) en oposición a los *negros ladinos*, siendo los primeros traídos directamente de África a diferencia de quienes ya se encontraban hispanizados en América y por tanto habían adoptado la cultura hispanoamericana. Esto se debía principalmente a que los *negros bozales* al ser puros, eran aptos para procrear y dar origen a nuevos esclavizados, siendo encerrados por cuarenta días para mantener relaciones sexuales en “criaderos de esclavizados” en el Valle de Lluta (Báez, 2010, p.21).

El relato de la presencia afrodescendiente en Arica y su representación, se hace más evidente en el contexto de la Guerra del Pacífico —o Guerra del Salitre— mediante la representación de esta otredad explotada por parte de medios de prensa de humor como la Revista *Corre y Vuela*, cuyas ilustraciones entregan caricaturas de tono racista y burlesco, en contraposición con los registros fotográficos familiares de los años 20 y posteriores, agrupados algunos de éstos por la Dibam con la iniciativa “Memorias del siglo XX”, en el Archivo Histórico Vicente Dagnino, publicaciones editoriales que promueven el reconocimiento afrodescendiente, entre otras.

Estos objetos asociados a la constatación de la existencia de lo afro y de la visibilización de lo ariqueño, gestionado en los últimos años mediante instrumentos estatales como la Encuesta de caracterización de la población Afrodescendiente de 2013 y 2014 realizada por el Instituto Nacional de Estadísticas —adicional a la caracterización del censo de 2002—, el llamado de las organizaciones afroariqueñas a enunciar lo afro como una etnia en el Censo abreviado realizado este 2017 — con proyecciones al 2022²—, en conjunto con la promulgación de la Ley 21.151³, que reconoce como etnia al Pueblo Tribal Afrodescendiente chileno, se establece la necesidad de dar respaldo historiográfico a la subjetividad afro frente a la construcción hegemónica asignada por la colonialidad del poder/saber/ser⁴, y la importancia de comprender este pasado-presente desde una perspectiva de identidad en convivencia con el Estado-nación de Chile.

VARIABLES GENERALES

OBJETO. HUELLAS GEOVISUALES DE LO AFROARIQUEÑO

Son consideradas huellas geovisuales de lo afroariqueño: fotografías, ilustraciones y documentos escritos, pertenecientes a la sociedad civil, Archivos del Estado y/o privados que constatan la existencia de una negritud⁵ en la ciudad de Arica mediante su representación y enunciación. En el caso de las fotografías, estas corresponden a registros familiares⁶ y de la Colección Archivo Fotográfico del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, de afrodescendientes que habitaban las zonas productivas asignadas a la población negra en la ciudad y que posteriormente se constituyeron —junto con otros sectores urbanos— como los núcleos históricos de lo afroariqueño; las ilustraciones que se vinculan a la producción editorial que abordó principalmente esta negritud como característica de lo peruano, asignándole una otredad en relación al imaginario popular nacional de la época.

SUJETO. CIUDADANÍA

La ciudadanía dentro del problema planteado, se constituye como elemento fundamental al estar presente tanto como concepto a representar, a formar parte de lo representado y al mismo tiempo recepcionar la visualidad resultante de este ejercicio de construcción identitaria del Estado-nación.

“La idea de fronteras de la ciudadanía nos sirve para dar cuenta de una noción de ciudadano entendida como un concepto liminar, como una categoría que se dibuja y desdibuja constantemente y, en el proceso de delinear límites crea fronteras, demarcaciones más o menos completas, más o menos seguras” (Juaneda y Romero, 2015, p.363).

Este ejercicio de constante delimitación y devenir de la ciudadanía es donde se enmarca el intento por definir lo afroariqueño, desde y para la misma ciudadanía como ejercicio de poder epistemológico de exclusión y/o inclusión frente a lo definido y validado por el aparato estatal.

ACCIÓN. DOCUMENTAR/REGISTRAR

La acción se fundamenta principalmente en acreditar la existencia de lo afroariqueño, dando soporte material y visual a una realidad basada en su condición histórica, y por lo tanto anclada en las pruebas que verifiquen su reclamo como parte del imaginario nacional/regional. Esta acción es llevada a cabo tanto por los mismos sujetos afectados mediante el registro/documentación su propia condición de existencia, como por las instituciones del Estado-nación en cuanto al resguardo de documentos, que en su condición de históricos otorgan testimonio a la conformación de él mismo en el tiempo.

⁵ Abordado por el intelectual martiniqueño, Aimé Césaire en la revista *El estudiante negro* en 1934, y en su poemario *Cuaderno de un retorno al país natal (Cahier d'un retour au pays natal)* de 1939.

⁶ Algunas de estas fotografías han sido donadas a instituciones estatales. Como el Fondo Manuel Yanulaque Scorda en el Archivo Histórico Vicente Dagnino de la Universidad de Tarapacá, y la iniciativa de la Dibam “Memorias del siglo XX”.

VARIABLES ESPECÍFICAS

SISTEMA-ENTORNO. ARICA, 1860-2019

El problema y los objetos son condicionados por un rango de tiempo que es marcado por la soberanía que Perú ejerció sobre Arica al ser ésta parte de la Provincia de Tacna a fines del siglo XIX, pasando por su incorporación a Chile en 1929 como parte de la Provincia de Tarapacá luego del Tratado de Lima, hasta el montaje en 1960 de la exposición “El Rostro de Chile” por parte de la Universidad de Chile y a cargo del registro del fotógrafo Antonio Quintana, en la cual se retrata desde el Estado por primera vez —aunque minoritario en comparación con otros aspectos de lo ariqueño— lo a posible negritud y/o afro como rasgo constitutivo del territorio nacional, situándose la reflexión mediante un video-ensayo, en el presente, cuyos registros contemplan hasta la fecha de abril de 2019.

ACOPLAMIENTO. VISUAL/COGNITIVO

El acercamiento de la ciudadanía al objeto de estudio se da mediante los códigos visuales que lo constituyen como huellas representantes de un periodo de tiempo determinado, el cual es condicionado por una estética particular de finales del siglo XIX y principios del siglo XX si se mira desde su condición histórica —como vestigios del pasado y políticas de conservación asociadas—, adicionando el proceso cognitivo que implica entrar en la textualidad de un imaginario específico en el que confluyen estas huellas al entenderlas como conjunto de una nueva asociación ligada al discurso afroariqueño y funcionando como soporte visual y cognitivo de éste.

POLÍTICA. ARCHIVOS DEL ESTADO Y SOCIEDAD CIVIL

La política desde los sectores de incidencia se da principalmente desde el primer y tercer sector. Desde el primer sector evidenciado por instituciones del Estado encargadas de resguardar y preservar en calidad de patrimonio la información documentada correspondiente a la gestión del Estado, además de promover su acceso mediante el Archivo Nacional de Chile, Biblioteca Nacional de Chile, Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, Archivo Histórico Vicente Dagnino y Colección Patrimonial Alfredo Wormald de la Universidad de Tarapacá, entre otros, que permiten la consulta a la ciudadanía de estas huellas geovisuales de lo afroariqueño en cuanto su condición de archivo histórico gubernamental. A éste también se incorpora el tercer sector desde los registros fotográficos y documentos pertenecientes a la sociedad civil en su calidad de ciudadano de forma singular —sin un vínculo directo con iniciativas que promueven el reconocimiento afrodescendiente—, y las organizaciones culturales sin fines de lucro que buscan incidencia en las políticas públicas de reconocimiento de lo afro por parte del Estado como ONG Oro Negro, Lumbanga, Tumba Carnaval, Agrupación de Mujeres Afros Luanda.

OBJETOS





[Arriba] *Familia Yanulaque Ayala*, 1891. Fuente: Fondo Manuel Yanulaque Scorda, Archivo Histórico Vicente Dagnino, Universidad de Tarapacá.

[Izq/Arriba] *Sin Título*, 1898. Fuente: Fondo Manuel Yanulaque Scorda, Archivo Histórico Vicente Dagnino, Universidad de Tarapacá.

[Izq/Abajo] *Cumpleaños de Esperanza Ayala*, 1895. Fuente: Fondo Manuel Yanulaque Scorda, Archivo Histórico Vicente Dagnino, Universidad de Tarapacá.

XVIII NUM. 936

Santiago de Chile,
1.º de diciembre de 1925.

PORTUGUES DEL CUENTO

GUIA.—
¿Sabe usted, mi capitán,
qué está el norte chileno
blando, de espanto lleno,
sobre un volcán?

ECAN.—
¡O, señor.

GUIA.—
¡Pues, porque ahora
es nuestro triunfo en Arica,
ante esa gente marica
nuestra planta vencedora...

precio único en todo el país:
40 centavos.



Portada Revista Corre Vuela n°936, 1925. Fuente: Sección Revistas, Biblioteca Nacional de Chile.

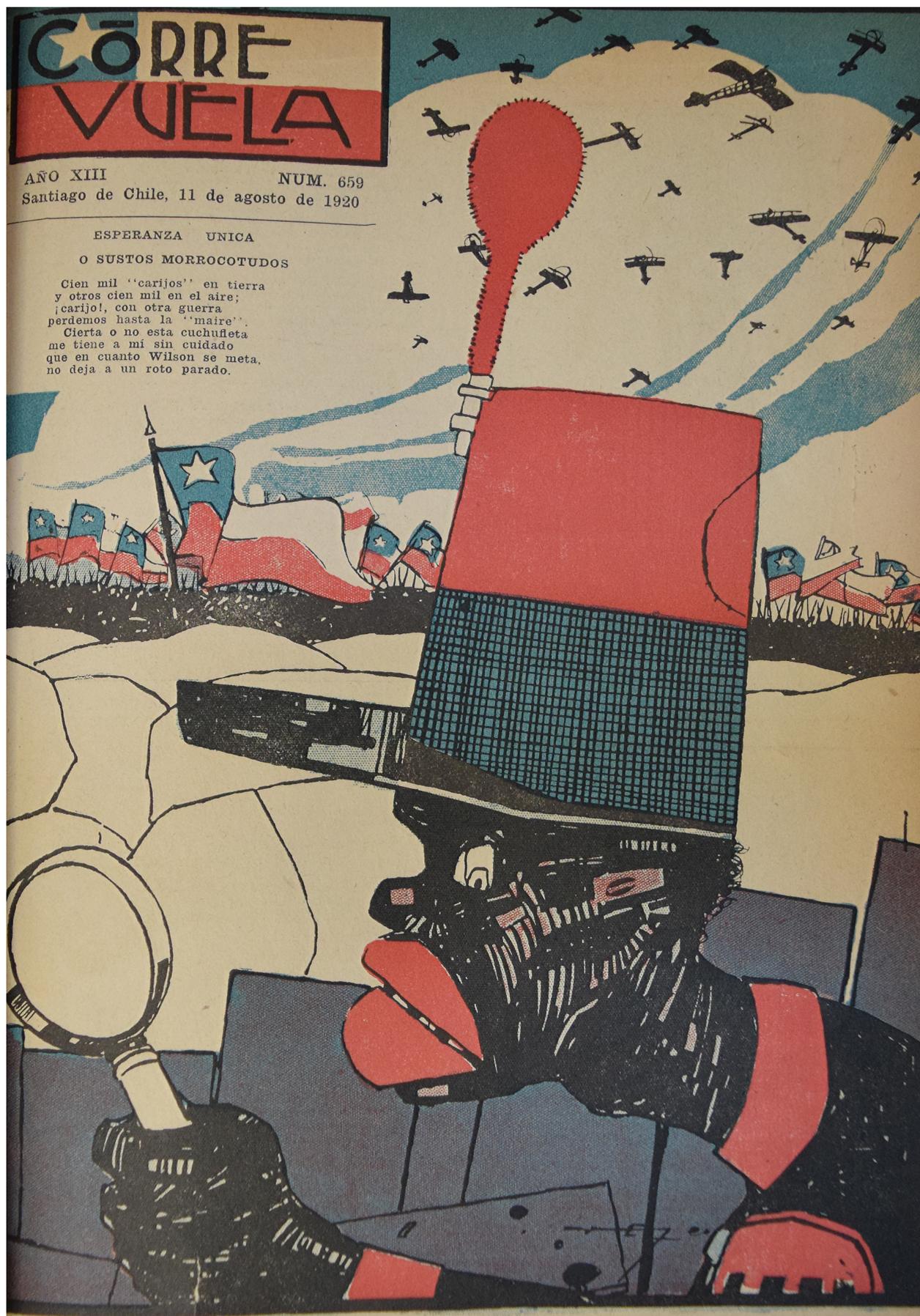


¿El Gallo o el Capón?

.....

Provincias que son ricas
de patriotismo y de acción,
harán pronto la elección
entre este par de figuras.





Portada Revista Corre Vuela n°659, 1920. Fuente: Sección Revistas, Biblioteca Nacional de Chile.

CORRE-VUELA

28 DE JULIO.-1820-1920

28 de Julio de 1920



Cien años, ni más ni menos,
tras memorables batallas,
ha que dimos los chilenos
libertad a estos canallas.

Y con toda exactitud,
lector, en este cuadro hallas
patente la gratitud
de semejantes canallas...

Interior Revista Corre Vuela n°918, 1925. Fuente: Sección Revistas, Biblioteca Nacional de Chile.

CORRE VUELA

Santiago de Chile, 7 de enero de 1920

AÑO XIII



Portada Revista Corre Vuela n°628, 1920. Fuente: Sección Revistas, Biblioteca Nacional de Chile.



[Arriba] *Valle Azapa 11*, 1960. Fuente: Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

[Abajo] *Valle Azapa 9*, 1960. Fuente: Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

OBJETIVO GENERAL

Analizar la negritud afroarriqueña, como representación de la colonialidad visual, con el fin de contrastar el discurso de color predominante en la imagen país a través de un video-ensayo.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar los soportes de representación visual de lo afroarriqueño, y su procedencia.
- Distinguir las formas de enunciación de la negritud y/o lo afroarriqueño en los objetos de estudio en relación al discurso identitario de la soberanía del Estado-nación chileno.
- Observar el color de la negritud y/o lo afroarriqueño desde distintos dispositivos propios del Diseño.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿Cuáles son los objetos/vestigios que representan lo afroarriqueño?
- ¿Desde dónde se produce la representación colonial de la negritud y/o lo afroarriqueño?
- ¿Cómo se vincula el diseño con la producción de la imagen país en la conformación de la República de Chile?

JUSTIFICACIÓN

Tanto el problema enunciado como el objeto de estudio, encuentran su justificación en el quehacer del diseño como productor, en este caso, de un imaginario cuya visualidad no ha sido una constante en la instauración del discurso reivindicativo de lo afrochileno y la consolidación de esta dimensión visual como elemento constitutivo de una *imagen país* como políticas de integración multicultural. Esta integración se puede observar más bien en su condición patrimonial como las Rutas Patrimoniales⁷ promovidas desde 2001 por el Ministerio de Bienes Nacionales, específicamente con la creación de La Ruta del Esclavo, en lo cultural desde una visión más cercana a la UNESCO con la iniciativa Paisaje Cultural de América⁸, desde lo turístico en el caso de Chile es Tuyo⁹, o lo económico en el caso de Marca País Chile¹⁰, Nodo Industrias Creativas, o en general el desarrollo de marcas sectoriales.

Este ejercicio de comunicación a través de elaboración de una imagen con el objetivo de mostrarse a un otro que no nos conoce, es una práctica propia de las exposiciones universales de mitad del siglo XIX en París y Londres, dinámica copiada por Chile en la Exposición Internacional de Santiago de 1875 (Álvarez, 2008, p.48), contando con el antecedente de la Exposición del Coloniaje de 1872 que buscaba “Construir un relato sobre un origen nacional común y evidenciar el progreso del país, fueron elementos del proceso de consolidación del Estado nación”¹¹. Estas exposiciones acuden a la imagen de Chile respecto al desarrollo industrial con sus tecnologías de trabajo asociadas a una historia de extractivismo y exportación minera y agrícola, sin embargo, en la exposición Universal de París celebrada para el centenario de la Revolución Francesa, se incluyeron pinturas y obras de artes representativas de la nación, develando el lado oscuro —o más bien la colonialidad/modernidad¹² de esta instancia— la exhibición de once Selk’nam en el Pabellón de Chile. El arribo de “indígenas” a la Exposición formaba parte del denominado *Zoológico Humano* (Milos, 2014), que junto con *Village nègre* —recreación de la dinámica de las colonias francesas en África— se presentaban como el denominador común de la dualidad colonizador/colonizado presente en la gesta de las Repúblicas participantes del evento.

La producción gráfica nacional vinculada al desarrollo de marcas e incipientes logotipos en torno a la mercancía, se aboca mayoritariamente a la representación de “el progreso, como escenografía de la industrialización, y la tradición, relegada al ámbito del costumbrismo y el mundo popular” (Álvarez, 2008, p.78), relato que se consolidó en el paso al siglo XX, evidenciándose bajo en concepto “Made in Chile” acuñado para el Pabellón de Chile en la exposición Interamericana de Sevilla en 1929. Posteriormente a la crisis mundial de 1929,

⁷ Disponible en <http://www.rutas.bienes.cl/>

⁸ Disponible en <http://www.paisajecultural.cl/>

⁹ Disponible en <http://www.chileestuyo.cl/>

¹⁰ Disponible en <https://www.marcachile.cl/>

¹¹ Consultado en <http://www.museohistoriconacional.cl/618/w3-article-28576.html>

¹² “[L]a barra oblicua “/” indica precisamente esta relación de constitución mutua de los dos términos, así como la jerarquización entre los mismos. La colonialidad no es conceptualizada como una contingencia histórica superable por la modernidad ni como su ‘desafortunada desviación’. Al contrario, la colonialidad es inmanente a la modernidad, es decir, la colonialidad es articulada como la exterioridad constitutiva de la modernidad”. Eduardo Restrepo y Axel Rojas, *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. (Popayán: Universitaria del Cauca, 2010), 17.

el énfasis por el producto nacional se vio exacerbado al alero de políticas proteccionistas que incentivaron la industria nacional como medida de revitalización económica, pensamiento enfrentado al modelo desarrollista de los años 50, orientado a un imaginario de progreso y confianza en los productos importados, colocando en jaque la estrategia del fortalecimiento de una imagen nacionalista. Medidas que dejarían aún más a la sombra a las identidades indígenas y afrochilenas bajo la fascinación por un estilo de vida condicionado por los objetos importados —en coherencia con el decreto de Arica Puerto Libre y la conformación de la Junta de Adelanto en el extremo norte del país—.

Esta investigación permite reconfigurar el cómo y con quiénes se ha realizado la conformación de Chile como Estado-nación desde una relectura consciente de la colonialidad aún imperante en la relación de lo afrochileno con lo chileno, concepto ligado a una visualidad republicana emancipadora desde los ejércitos e intelectuales de la élite criolla en los movimientos independentistas de principio del siglo XIX —con ciertos guiños a lo afro desde la libertad de vientres y abolición de la esclavitud—, de corte militarista en el contexto de la Guerra del Pacífico y la posterior chilenización de Arica, y que a mediados del siglo XX estuvo marcada por la imagen de Chile como país industrializado con un mirada más hacia un futuro homogéneo globalizante que referido al pasado diverso.

Esta diversidad es plasmada oficialmente en instancias como la exposición “El Rostro de Chile” de 1960¹³ —en conmemoración a los 150 años desde la independencia de Chile— en la cual mediante la fotografía se buscó escenificar al “chileno” del siglo XX. Esta exposición además recorrió distintos países hasta 1969 —en un simulacro cercano al objetivo de las exposiciones universales en cuanto a mostrar a un otro lo que se es—. El precedente de esta iniciativa le ha valido el remontaje en 2005 por el proyecto “Re-visión al Rostro de Chile”¹⁴, la muestra de 2016 “Álbum de Chile. Retrato de una nación”¹⁵ como una versión más contemporánea del registro realizado y diversidad abarcar que inspiró a “El Rostro de Chile”, y “Paisaje Humano de Chile”¹⁶ este 2017, enfocado en las fotografías de Fernando Opazo quien colaboró para la muestra de 1960 comandada por Antonio Quintana. Sin embargo, esta “otredad” afroescendiente de Arica ha buscado sus propias instancias de representación fuera del ímpetu de aglomerar en el conjunto de lo chileno o de la imagen de Chile como una suma de singularidades, destacando la importancia de producir y registrar sus propias visualidades en proyectos como la muestra “Afrodescendientes: Más allá de África”¹⁷ montada el 2017 por Christian Jamett, los documentales “El valle de los negros”¹⁸ de Richard Salgado, “Africarica”¹⁹ y “Afroarica: canto, música, danza”²⁰, ambos realizados en 2016.

“El sentido de las luchas no es sólo implosionar el conocimiento hegemónico, aunque dicha posibilidad no se excluye, sino el poner en diálogo otro conocimientos subalternizados, fortaleciéndolos y creando posibilidades para construir formas de pensar desde posicionalidades subjetivas y situadas, que permitan dar la vuelta a la subalternización histórica” (Restrepo y Rojas, 2010, p.176)

Así es que en esta reconfiguración respecto a la conformación del Estado-nación de Chile, es posible aportar desde la dimensión visual a un reclamo ciudadano por reconocerse como tal, tanto en concordancia con políticas internacionales como “Decenio Internacional de los Afrodescendientes: reconocimiento, justicia y desarrollo” llevado a cabo el 2015 en Santiago, como políticas de Estado que otorguen legalidad y existencia a lo afro²¹.

¹³ Consultado en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97238.html>

¹⁴ Consultado en http://www.nuestro.cl/notas/rescate/foto_expo_ros-tros_chile1.html

¹⁵ Consultado en <http://www.ccplm.cl/sitio/catalogo-album-de-chile/>

¹⁶ Consultado en <http://www.santarita.com/chile/noticias/press-releases/museo-andino-exhibira-%E2%80%9Cpausa>

¹⁷ Consultado en <http://www.ccplm.cl/sitio/afrodescendiente-mas-alla-de-africa/>

¹⁸ Consultado en <http://www.cinechile.cl/pelicula-3485>

¹⁹ Disponible en <https://vimeo.com/190284177>

²⁰ Disponible en <https://vimeo.com/147627557>

²¹ Consulta en <http://www.elquintopoder.cl/sociedad/afrodescendientes-en-chile-una-etnia-que-debe-ser-reconocida/>



PARTE II

METODOLOGÍA



MARCO TEÓRICO

1. CONTEXTO HISTÓRICO DE LO AFROARIQUEÑO

Para comprender el fenómeno en el que se enmarca lo afroariqueño, es necesario precisar que la composición de este término —afro como derivado de afrodescendiente²² y ariqueño como referencia al territorio— se presenta como visibilización y reivindicación identitaria de una realidad oculta desde los aparatos del Estado chileno desde la decisión político-administrativa de homogeneizar las identidades de un territorio multiétnico tras la incorporación del norte de Chile a la soberanía chilena, reflejado en el Censo de 1885 el cual no hace mención alguna de la *condición racial*²³ u a alguna característica que permita evidenciar las procedencias de sus habitantes —política que se mantiene en la actualidad²⁴—.

Estas políticas de ocultamiento, que a su vez han generado acciones desde las distintas organizaciones sociales e Instituciones del Estado, enfocadas principalmente a dilucidar el cómo y por qué se produjo este ocultamiento, tienen dos hechos históricos y políticos que deben ser abordados para entender el devenir de lo afroariqueño: el origen —intentando situar un punto de inicio a este devenir— y la desaparición —tanto en su enunciación por los aparatos del Estado como por el desplazamiento en tiempo de chilenización luego de la Guerra del Pacífico—.

1.1 DE ÁFRICA AL VIRREINATO DEL PERÚ

En el marco de la ola de “descubrimientos” en el siglo XV por parte de naciones europeas, siendo importante mencionar la soberanía reclamada por Portugal sobre Guinea en el segundo tercio del siglo XV, pues allí se comienza a desarrollar el tráfico de esclavizados, que luego se consolidaría como comercio al ser replicado por España, Holanda, Inglaterra, Francia, entre otros. Marcando la configuración de las naciones americanas respecto a la mezcla étnicas de indígenas, colonos y africanos, que a su vez se relacionaba con los trabajos realizados por cada grupo. “El lugar de origen marcaba profundamente las características que tendría el esclavo. Rebeldía, inutilidad, buen carácter, resistentes o de ‘complexión delicada’ eran algunas de las descripciones según su tierra natal” (Díaz et. al., 2013, p.52). Estas descripciones han permitido asociar los requerimientos fisonómicos junto con las fuentes documentales encontradas, en las cuales se hace referencia a estos lugares de origen, dilucidar, en teoría —puesto que los mismo comerciantes de esclavizados podían alterar los registros de procedencia con tal de venderlos—, lo que se puede esclarecer, en parte, según dónde se compraban.

“Los comerciantes que querían llevar negros a Chile no hacían la contrata en el norte, como los comerciantes limeños que iban a comprar cargazonas hasta Cartagena y principalmente Panamá, contentándose con comprarlos en Lima en pequeñas cantidades. La conducción de los esclavizados al sur, especialmente a Chile, por las largas distancias encarecía el valor de las

²² Término acuñado después de la Conferencia Ciudadana de manera previa la asistencia de Sonia y María Salgado (representantes afrodescendientes de Arica) a la Conferencia Regional Preparatoria de las Américas que se realizó en Santiago en 2000. María Espinosa Peña. *Afrochilenos en Arica: identidad, organización y territorio*. Revista Antropologías del Sur 3 (2015), 176.

²³ Nomenclatura utilizada por la administración peruana en el Censo de 1871 de la ciudad de Arica, en las que consultaba la *condición racial* compuesta por cuatro clasificaciones: Indio (I), Mestizo (M), Blanco (B) y Negro (N). Consultado en el Archivo Histórico Vicente Dagnino de la Universidad de Tarapacá sede Arica.

²⁴ Se espera que en el Censo a realizarse el 2022 se incorpore lo afrodescendiente como etnia para poder contabilizar el estado actual de este sector de la población, que según la primera Encuesta de Caracterización de la Población Afrodescendiente realizada en 2013 en las comuna de Arica y Camarones por el INE, identificó 8.415 afrodescendientes de un total de 179.172 habitantes consultados.

piezas, por lo que se hizo recurrente el uso de la ruta alternativa del oriente atlántico, la “ruta continental” abastecida clandestinamente desde Brasil” (Díaz et. al., 2013, p.32)

²⁵ Parte de este trabajo se ha dado en los libros *Lumganba. Memorial orales de la cultura afrochilena* de Cristian Báez Lazcano (2010), *Identidad negra en tiempos de chilenización. Memorias de los abuelos y abuelas afrodescendientes de Arica y el Valle de Azapa* de Javiera Alarcón Ossa (2017).

La procedencia de los esclavizados se ha podido dilucidar al asociar las descripciones que éstos mismos realizaban respecto a su origen —términos que se han mantenido en los afrodescendientes y que gracias a los rescates de relatos orales²⁵ se pueden comparar—, y cuya primera asociación fue hecha por Jean-Pierre Tardieu (1998).

“[U]na primera zona comprendía Guinea, Senegal y Sierra Leona. De este espacio llegaban a América los ‘cabo verdes’, los ‘yolofos’ y los ‘mandingas’. Un segundo espacio de procedencia lo caracterizaba la islas Sao Thomé que partían desde los límites actual Sierra Leona hasta la región oriental de Nigeria. De este gran territorio llegaban los ‘minas’, los ‘araràs’ y los ‘caravalís’. Finalmente, la tercera zona era el Congo y Angola, donde llegaban negros ‘congós’, ‘angolas’ y ‘malembas’” (Díaz et. al., 2013, p.52)

Este tráfico se sustenta —de forma local— tras el descubrimiento de la mina de plata de Potosí en el cerro Rico durante el siglo XVI y la utilización de Arica como puerto para la exportación del metal al ser la ruta más cercana en comparación Cartagena o los mismo puertos de Perú. Esto se plasma en la descripción que Lucas Martínez de Vegazo hace a Francisco Pizarro en 1540 tras encomendarle éste un informe/censo sólo de indios para su posterior evangelización, a lo que Martínez reporta que “[L]a población originaria de camanchacos, carangas o lupacas experimenta en un descenso y la antigua caleta del cacique Ariaca comienza a transformarse en un puerto que articulará con el cerro rico de Potosí en el altiplano” (Díaz et. al., 2013, p.44).

La disminución de población indígena debido a la explotación exigida sobre ellos para la extracción minera de plata en Potosí como de mercurio en Huancavelica en Perú, instauró la necesidad de reemplazar esta mano de obra. “Peninsulares notables y cabildos realizaron peticiones para que esclavizados negros laborasen en ingenios mineros y lavaderos de oro, argumentando que su presencia aliviaría la presión laboral que recaía sobre los nativos” (Díaz et. al., 2013, p.11). Sin embargo, al igual que los indígenas, los esclavizados no soportaron las inclemencias del trabajo, la altura y su clima, por lo que comenzaron a asentarse en los valles de Azapa y Lluta, donde eran mano de obra para la actividad agrícola del *pacay*, olivos, caña de azúcar y algodón (Espinosa, 2015). La vivencia en los valles no estuvo exenta de prácticas inhumanas, como los “Criaderos de Negros”.

“Estos ‘criaderos’ consistían en negocios en los cuales se compraban mujeres y hombres negros a los que mantenían en cuarentena y encerraban en establos para que se reprodujeran. Luego el dueño de las ‘piezas’, bautizaba a todas las criaturas nacidas con su apellido, inscribiéndolas con el nombre de su madre y agregando que eran hijos de ‘padre desconocido’. Los dueños y amos de estas ‘piezas’ llegaban a realizar más de seis bautizos simultáneos”. (Espinosa, 2015, p.138)

Estas prácticas eran avaladas y respaldadas por la Iglesia Católica, que además de incrementar a sus feligreses, logró constituir tres grandes cofradías en la mitad del siglo XVIII: Nuestra Señora del Rosario, Patriarca San José y la Cofradía de la Concepción. “Las cofradías de negros además de funcionar como un modelo de control social, proveían a esclavizados desarraigados de su tierra una red de relaciones sociales fundamentales en contención y auxilio” (Díaz et. al., 2013, p.116)

La condición de esclavo comenzó a debilitarse entrando el siglo XVIII, identificándose un auge de peticiones judiciales de libertad y problemas entre los mismo dueños de esclavizados,

reclamos de comportamiento, entre otros. Actas de más de diez páginas con el objetivo de resolver estos litigios se registraron en los libros que actualmente se encuentran en el Archivo Nacional de Chile y el Archivo Histórico Vicente Dagnino.

“[L]o que sí ocurrió fue un proceso de apropiación de registros legales concebidos para y desde las élites sociales (por parte de la población esclava o afrodescendiente), apropiación que no tenía otro fin que el de hacer justicia, terminar con sus prácticas abusivas, sevicia, violaciones e incumplimiento de manumisiones” (Díaz et. al., 2013, p.91)

Estos alzamientos derivaron de la elección de dos alcaldes negros —a pesar de trabajar en los valles, varios años otorgaron la libertad a sus esclavizados— los que si bien fueron removidos de su cargo tras el decreto que el alguacil trajo desde Lima para invalidar la elección democrática, esto marcaría un precedente respecto a la consideración del negro como capaz de administrarse a sí mismo y a los demás. “Los alcaldes negros electos asumen sus funciones y no hacen sino otra que aplicar justicia de la forma más sabia que se ha visto” (Díaz et. al., 2013, p.73).

Con los primeros levantamientos independentistas en Perú en 1811, hasta la constitución de la República del Perú proclamada en 1821, se realizaron tres Censos²⁶ que permitieron contabilizar y evidenciar la existencia de afrodescendientes en Arica. En estos documentos se identificaron bajo distintas categorías raciales a los afro: Censo de 1813 (negro, mulato, pardo, quarteron, quinteron, sambo y quintanilla) 1.498 de un total de 2.14 habitantes; Censo de 1846 (negra, cuarterona, morena, mulata, mulatilla, negra, parda y zamba) 1.543 de un total de 3.086 habitantes; Censo 1871 (negro y mestizo) 1.459 de un total de 7.835 habitantes.

Es justamente en el Censo de 1871 —conservado en el Archivo Vicente Dagnino de la Universidad de Tarapacá—, el último antes de la incorporación de Arica a la soberanía chilena, que se puede observar dentro de la información consultada a los habitantes, su “condición racial”. Esta categoría consta de cuatro nomenclaturas de clasificación: Blanco (B), Mestizo (M), Indio (I) y Negro (N). Estas consideraciones raciales serían las últimas obtenida, pues en los Censos de Chile esto no se consideraba relevante para constitución del país.

1.2 DURANTE Y POST CHILENIZACIÓN

Luego de la derrota de Perú ante Chile en la Guerra del Pacífico, considerando la Batalla Arica —conocida como “asalto y toma del Morro de Arica”—, esta actividad bélica trajo consigo migraciones de la población afrodescendiente debido a las persecuciones y el *blanqueamiento*²⁷ como medida de erradicación por parte del estado chileno de la “peruanidad” asentada, en el ahora, territorio chileno.

“La composición étnica del territorio, en su mayoría indígena y negra, fue concebida por Chile como una amenaza en contra de su autoridad, enfocando sus acciones no solo en imponer un nuevo sentido de nacionalismo entre los habitantes locales, sino también en reemplazarla. Se intensifica así la llegada de personas del sur para generar mayor conexión con lo ‘chileno’, eliminar la presencia ‘negra’ y, por tanto, ‘blanquear’ a sus habitantes por medio de sus rasgos físicos y culturales” (Alarcón, Araya y Chávez, 2017, p.8)

La chilenización de Arica, tuvo como objetivo el asegurar la victoria del Plebiscito que se llevaría a cabo en 1926, en la cual tanto Arica como Tacna decidirían a qué país querían pertenecer. Durante los años 1910 y 1929, uno de los mayores actores, en cuanto a visualizar lo “peruano” versus lo “chileno” en forma de propaganda mediante sus representaciones de lo “afro” como característica del enemigo del Perú, fue la revista *Corre Vuela*.

²⁶ Cifras expuestas y transcritas en el capítulo “Censos y disensos en Arica, Azapa y Lluta. Apuntes socio-demográficos de los afrodescendientes durante el siglo XIX” en *Y llegaron con cadenas. Las poblaciones afrodescendientes en la historia de Arica y Tarapacá*, de Alberto Díaz Araya, Luis Galdames Rosas, Rodrigo Ruz Zagal (2013).

²⁷ La mayor parte de esta “limpieza de raza”, se dio mediante el matrimonio de las mujeres afro con los colonos europeos traídos a Arica desde 1910, por lo cual las tierras de las familias afro, por ley, quedarían en manos de nuevos “chilenos” blancos.

“Al respecto, *Corre Vuela* fue un vector importante de la forma en que tanto el conflicto y sus vicisitudes fueron conocidos y socializados en el espectro del centro sur chileno, elaborando formas discursivas mediatizadas y filtradas sujetas a organismos, personeros y personalidades que graficaron y testimoniaron dichos procesos” (Díaz et. al., 2013, p.240)

Respecto a este medio de comunicación y sus caricaturas, en éste se presentaba un “ideario nacional elaborado desde la propia experiencia nacional chilena, o bien desde el desconocimiento de las características regionales de los nuevos sectores componentes de la nación, y su vecindad andina” (Díaz et. al., 2013, p.240). Este estereotipo de los “afro-peruano” conllevaba consigo las propiedades negativas de la época en contraste con las ideas asociadas al progreso y modernidad celebrada en el centenario de Chile. Conceptos como retraso, antigüedad, desorden, ruralidad, indianidad, negritud, exótico, entre otros.

“El uso del roto como reflejo de la fuerza y exuberancia física, exacerbó la imagen opuesta cargada de antivalores como la debilidad, cobardía y fragilidad” (Díaz et. al., 2013, p.248). De esta forma se generan dos personajes: el ‘roto chileno’ y el ‘cholo’ —representante de lo indígena y lo afro—. Este enfrentamiento no se daría sólo en el plano comunicacional, sino que se materializó en la formación de Ligas Patrióticas, destinadas a hostigar a los “cholos” —ciudadanos autorizados para votar en el plebiscito—. Esta persecución provocó el éxodo de familias afrodescendientes a territorios peruanos al norte de Tacna, dejando tierras y propiedades que luego serían repartidas entre los nuevos chilenos.

“Esto era un motín de guerra así que los negros arrancaron, algunos se fueron a Sama y no regresaron por el temor a los chilenos, por eso hay tanto negro ahí. Siempre se les dijo ‘los chilenos’, como los pascuenses dicen ‘los continentales’ o los mapuches ‘huincas’” (Alarcón, Araya y Chávez, 2017, p.49)

²⁸ Esta tendencia fue presentada por el académico de la Universidad de Tarapacá, Alberto Díaz Pizarro (Postdoctorado en Historia por la Università di Roma La Sapienza), en un adelanto de su investigación *Legado africano en Arica y Parinacota*, abordando específicamente el periodo de tiempo de chilenización (1880-1929). La conferencia se llevó a cabo el 30 de junio de 2017 en el Auditorio de la Biblioteca Municipal Alfredo Wolmar en Arica.

²⁹ Jaime Baluarte, afrodescendiente, mantiene en su parcela del Valle de Azapa el altar característico de esta celebración, reflejando la influencia religiosa en la comunidad afro.

³⁰ Peregrinación local al interior del Valle de Azapa, que se realiza el primer domingo del mes de octubre y el 8 de diciembre, en la cual se presentan bailes de carácter étnico-religioso. Tanto desde la cultura afro como aymara.

Los terrenos abandonados por las familias afrodescendientes, luego fueron distribuidas, entre la población militar proveniente del sur de Chile y los colonos europeos, que en el mismo tono de la Pacificación de la Araucanía —a fines del siglo XIX y principios del XX— se les entregaron tierras ancestrales para que las trabajasen. Este procesos de chilenización, ocasionó un crecimiento exponencial de la población “blanca” en contraposición a la “negra”, acompañado por una serie de casamientos entre mujeres afro y estos nuevos chilenos²⁸, como política: primero de apropiación de los bienes de las familias afrodescendientes, y segundo, como medida de protección por parte de las familias afro que se quedaron en Arica, ante la violencia suscitada en su contra por parte de las ligas Patrióticas.

“Toda esa etapa trajo consigo la invisibilización y negación de su identidad, camuflándose dentro de una nueva identidad blancas con costumbres ajenas, renovados símbolos patrios, otro sistema político-jurídico y un complejo aparataje burocrático-militar. Su manera de vivir fue forzada a ser parte de otro Estado, uno chileno, limitado y soberano, no obstante la comunidad afro resistió y las familias que permanecieron o regresaron al territorio, además continuaron practicando y manteniendo su cultura” (Alarcón, Araya y Chávez, 2017, p.9)

Este ocultamiento de lo afroarriqueño —ya bajo la mixtura de varias generaciones, y el desgaste del fenotipo— se mantuvo post chilenización, concentrándose en las celebraciones religiosas católicas como la Cruz de Mayo²⁹ y Virgen de Las Peñas³⁰. Marcando como hito de reivindicación ante este ocultamiento, la participación en el año 2000 en la Conferencia Preparatoria de las Américas Contra el Racismo realizada en Santiago de una comitiva afrodescendiente de Arica, derivando esto en la constitución de distintas organizaciones sociales afrodescendientes en los últimos 15 años.

2. COLONIALIDAD

Temporalmente, la colonialidad se instaura con el colonialismo del siglo XV y puede ser entendida como “patrón de poder basado en un proceso de institución y naturalización de jerarquías en distintos niveles de la vida social” (Soria, 2015, p.70), el cual fue administrado desde las potencias colonizadoras para expandir su dominio en territorios y culturas que contaban con otra forma de entender el mundo —no eurocentrada—, y que para invalidar esta subjetividad periférica se estableció a la fuerza una nueva concepción del mundo. Estas jerarquías —principalmente de raza, pero acompañada por divisiones de género y trabajo— fueron la justificación para poner al hombre blanco como soberano de las categorías inferiores.

Sin embargo, este concepto ha sido asociado desde los estudios postcoloniales y el grupo Modernidad/Colonialidad³¹, justamente con la modernidad —entendida también como patrón de poder para ser administrado en el tiempo por el modernismo—, descrito categóricamente por Mignolo (2003) como “la cara inversa e inevitable de la «modernidad» su cara oculta, similar a la parte de la Luna que no vemos cuando la observamos desde la Tierra” (p.82)

“Según el discurso de la modernidad, los estados del mundo son iguales entre sí; sin embargo, desde su nacimiento en el siglo XV, es evidente que existen unos estados con mayor poder que otros [...] Una característica fundamental de la colonialidad es que permanece, aunque el sistema colonialista haya culminado, y sigue funcionando como un esquema mental que justifica y legitima las desigualdades entre las sociedades en el sistema moderno mundial” (Restrepo y Rojas, 2010, p.73)

Desde este punto de vista, la modernidad y su visión objetiva y universalizadora, sólo puede llevarse cabo mediante la jerarquización que la colonialidad establece, siendo ésta última la condición de la primera —y no viceversa—, con un foco de control hegemónico —y por lo tanto directo beneficiado— en este nuevo orden denominado *sistema-mundo moderno* (Wallerstein, 2005, p.40), y actualizado como *sistema-mundo moderno/colonial* (Restrepo y Rojas, 2010).

“Esta intersubjetividad mundial estuvo estrechamente asociada con la emergencia y consolidación del eurocentrismo, el cual colocaba a Europa y los europeos en el centro de la historia, la racionalidad, la civilización y el conocimiento. Esta centralidad operaba incluso como equivalencia, es decir, la historia, la racionalidad, la civilización y el conocimiento de la humanidad se subsumía e identificaba con Europa y los europeos” (Restrepo y Rojas, 2010, p.100)

2.1 EL IMAGINARIO COLONIAL Y SUS MECANISMOS DE CONTROL

En cuanto al funcionamiento y forma de operar de la colonialidad, Restrepo y Rojas (2010) plantean una triada, en la cual la colonialidad del poder, del saber y del ser — que anteriormente habían sido desarrolladas por separado³²— son la dimensión corpo-política, epistemológica y ontológica mediante la cual los colonizados han sido reconfigurados y resignificados por la visión eurocentrista del mundo.

Si bien la colonialidad del poder entonces se refiere a los mecanismos de control sobre el cuerpo de los individuos y el cómo estos cuerpos además interactúan entre sí. Estas nuevas definiciones fue importante:

³¹ Walter Mignolo en *Historias locales/diseño globales enuncia la finalidad del término modernidad/colonialidad*:

“El concepto omnicompreensivo y necesario de modernidad/colonialidad se refiere verdaderamente a la necesidad, a la fuerte necesidad de construir macronarrativas desde la perspectiva de la colonialidad. Estas macronarrativas no son las contraparte de la historia mundial o universal (ya sea sagrada como la historia cristiana o secular como la de Hegel), sino que se alejan de forma radical de dichos proyectos globales. No se trata (al menos no únicamente) de narrativas revisionistas ni de narrativas que traten de contar una verdad diferente, sino, por el contrario, *narrativas encaminadas a la búsqueda de una lógica diferente*” (2003, p.82).

³² La noción de colonialidad del poder por Aníbal Quijano en “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina” del libro *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* ([1998] 2001); colonialidad del saber con Edgardo Lander en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (2000); y colonialidad del ser por Nelson Maldonado-Torres en “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto” del libro *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (2007).

“[E]l desmoronamiento de los propios mundos de las poblaciones colonizadas en el contexto de la dominación colonial. Estas poblaciones fueron despojadas de sus patrones de expresión visual y plástica, de sus prácticas de relación con lo sagrado y se les llevó a admitir una imagen negativa de sí mismos y de sus previos universos de subjetividad” (Restrepo y Rojas, 2010, p.97)

Este desmantelamiento de las subjetividades previas tanto materiales como inmateriales permitían borrar y dejar en “blanco” los cuerpos que luego serían sometidos a la visión eurocentrada, que sin la violencia y el genocidio —como expresión de poder para el sometimiento del otro— no se habría logrado la instauración de las nuevas categorías de los individuos —ahora sujetos— denominada *racialización*.

“El concepto de ‘raza’, al igual que todas las categorías utilizadas por la historia, no tiene correspondencia alguna en la naturaleza, sino que es fruto de una operación formal del entendimiento, es decir, de una observación realizada desde el punto cero” (Castro-Gómez, 2010, p.40)

En esta nueva organización de los cuerpos coloniales, trajo consigo las jerarquías que además de estar asociada a la *raza* en la cual eran designados, también correspondía a las relaciones de trabajo entre los mismo racializados, sus nuevas creencias religiosas y vínculo con estos nuevos dioses — factor espiritual del sentido universal del ser humano—, bajo la creencia eurocristiana del civilizado y el bárbaro. Esta nueva estructuración social se define como una pirámide:

“En la cúspide se encuentran los blancos (españoles y criollos), cuyas instituciones sociales, culturales y políticas son esencialmente superiores a las de todas las demás razas. Luego vendrían los negros, que pese a su inferioridad mental y cultural, son por lo menos leales a sus amos y receptivos frente al mensaje liberador del evangelio. Finalmente, en la parte baja de la escala se encuentran los indios, que muy a pesar de todos los esfuerzos civilizadores, persisten todavía en una barbarie que parecen tener ‘embebida en las médulas’. Y entre los indios mismos también hay jerarquías” (Castro-Gómez, 2005, p.188)

Como segundo mecanismo de control, la colonialidad del saber —que se entiende como la dimensión epistemológica— se asocia directamente a la producción de conocimiento eurocentrado, dentro del cual adscriben tanto las ciencias, como las humanidades, artes y tecnología desarrolladas con el fin de ser entendidas no como un traspaso o intercambio de conocimiento, sino como una imposición de la verdad absoluta.

“Es precisamente la relación creada por el pensamiento moderno entre un sujeto abstracto (sin sexo, sin clase, sin cultura) y un objeto inerte (la naturaleza), lo que explica la “totalización” del mundo Occidental, ya que este tipo de representación bloquea de entrada la posibilidad de un intercambio de conocimientos y de formas de producir conocimientos entre diferentes culturas. Por ello, la civilización europea ha mirado todo lo que no pertenece a ella como “barbarie”, es decir, como naturaleza en bruto que necesita ser ‘civilizada’” (Castro-Gómez, 2010, p.48)

³³ Si bien en este caso podrían considerarse de forma específica como *diferencia epistemológica colonial* al ser descrita desde la colonialidad del saber, ésta diferencia se constata mediante documentos, archivos, metodologías y disciplinas que forman parte de los dispositivos productores de conocimiento eurocentrado.

Frente a la imposición de las “verdaderas” ciencias por parte de los colonizadores, Mignolo establece que entre las verdades contadas y desde dónde estas vivencias son relatadas en cuanto ser consideradas como conocimiento válido no por las instituciones o normas —eurocentradas por lo que no se consideran otras normativas— sino por el individuo colonizado, es que surge la *diferencia colonial*³³.

“En el siglo XVI, la diferencia colonial se articuló espacialmente. Hacia finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, la vara de medir pasó a ser la historia, desplazando a la escritura. Los «pueblos sin historia» se situaban en un tiempo «anterior» al «presente». Los pueblos con historia podían escribir la historia de aquellos que carecían de ella” (Mignolo, 2003, p.61)

Tener estas consideraciones, nos invita a comprender y entender los cánones bajo los cuales se rigen los conocimientos generados durante los últimos quinientos años: primero, no como “únicos”, abriendo paso a otras modalidades productoras de saberes; cuestionar su validez basada en el paradigma universal bajo de la justificación de ser aplicable a todo, permitiendo invalidar o rechazar esta condición de infalibles; en adición a una nueva comprensión de los eventos “universales” desde donde estos conocimientos se generaron y su real intención en función de la colonialidad:

“Esto significa que eventos como la Ilustración, el Renacimiento italiano, la Revolución Científica y a Revolución Francesa no son fenómenos europeos sino mundiales y, por lo tanto, no pueden ser pensados con independencia de la relación asimétrica entre Europa y su periferia colonial” (Castro-Gómez, 2010, p.49)

Finalmente la última arista de la triada de la colonialidad —por tanto del imaginario asociado a ésta— es la denominada colonialidad del ser. Ésta se refiere a la vivencia de la colonialidad, expresada —de forma simplificada— en el cómo se sienten los involucrados en este nuevo paradigma de mundo, considerando tanto a los interiorizados como los que se imaginan a sí mismo como superiores (Restrepo y Rojas, 2010, p.158) identificándose en la adscripción al sentirse humano, o en su contraparte, deshumanizado.

Esta dimensión de la colonialidad es la que más transformaciones ha sufrido, pero que al mismo tiempo puede evidenciarse en el tiempo, ya que se relaciona directamente con la identidad y la cultura —ambas bajo el precepto tanto de mutación como de construcción no sólo individual sino que colectiva, y por sobre todo de diversas combinaciones y por tanto resultados— comportamiento completamente contrario a la colonialidad/modernidad y su yugo uniformador y aliado de las “constantes” del pensamiento científico.

“Es la identidad fundada en la distinción étnica frente al otro, aquello que caracteriza la primera geocultura del sistema-mundo moderno/colonial. Una distinción que no sólo planteaba la superioridad de unos hombres sobre otros, sino también la superioridad de unas formas de conocimiento sobre otras. Por esta razón, el discurso ilustrado de la élite criolla, con su énfasis en la objetividad del conocimiento, no entra en contradicción sino que refuerza el imaginario étnico de la blancura [...] Imaginando estar ubicados en una plataforma neutral de observación, los criollos ‘borran’ el hecho de que es precisamente su preeminencia étnica en el espacio social (la limpieza de sangre) lo que les permite pensarse a sí mismos como habitantes atemporales del punto cero, y a los demás actores sociales (indios, negros y mestizos) como habitantes del pasado” (Castro-Gómez, 2005, p.59)

La colonialidad del ser se evidencia en la figura del “criollo”, pues este, a diferencia de las demás categorías derivadas de la racialización, siguen ligadas a la relación de raza-territorio, mientras que el “criollo” se identifica con una raza “blanca” la cual se construye sobre una territorialidad lejana —espacialmente— que a su vez lo considera como inferior o periférico y que es parte de la “constante” para que el “blanco” eurocentrado de la colonialidad y sus metrópolis puedan existir y perdurar en el tiempo.

“La semiosis colonial aspiraba, aunque quizá sin lograrlo totalmente, a disolver la noción de «cultura». ¿Por qué? Porque *cultura* constituye justamente una palabra clave para la clasificación del planeta según los discursos coloniales, especialmente a partir de la segunda ola de la expansión colonial, de acuerdo con el sistema de signos (lengua, comida, vestimenta, religión, etc.) y la etnicidad (color de piel, localización geográfica). La palabra *cultura* se convirtió, desde el siglo XVIII hasta 1950 aproximadamente, en un término a caballo entre *naturaleza* y *civilización*. Más tarde, la cultura se ha convertido en la otra cara de los intereses capitalistas y financieros” (Mignolo, 2003, p.74)

2.2 REPRESENTACIONES COLONIALES

La forma de legitimar esta colonialidad desde un aspecto visual, se dio en gran medida por los viajeros y exploradores, que retrataron América como un espacio desconocido listo para ser dominado, pero que para ser considerado como tal debía inscribirse en los mapas que hasta antes del siglo XVI y que en un auge del siglo XVII la cartografía otorgaría una imagen a la geografía, considerada hasta el momento india.

Para dar validez a estas representaciones, el rol de la perspectiva como punto fijo único que daba soberanía sobre el territorio observado, y también a quien observaba, Castro-Gómez (2005) ubica a los cartógrafos ante el beneficio que les traería la perspectiva —abordada como *hybris del punto cero* en sus postulados—.

“Al tornarse invisible el lugar de observación, el centro geométrico ya no coincide más con el centro étnico. Por el contrario, los cartógrafos y navegantes europeos, dotados ahora de instrumentos precisos de medición, empiezan a creer que una representación hecha desde el centro étnico es precientífica, pues queda vinculada a una particularidad cultural específica. La representación verdaderamente científica y objetiva es aquella que puede abstraerse de su lugar de observación y generar una “mirada universal” sobre el espacio” (p.59)

Barriendos (2011) relacionaría a esta *hybris del punto cero* lo que él denomina la colonialidad del ver. Ésta al igual que las colonialidad del poder, saber y ser, son constitutivas de la modernidad al emerger como regímenes visuales racializantes (p.15) con la invención del “Nuevo Mundo”, los cronistas de Indias y el canibalismo del que se nutrieron estos relatos referidos a la alteridad.

“[L]a nueva cartografía simbólica de la alteridad caníbal del “Nuevo Mundo” resulta incomprensible si no se toman en cuenta tanto la geografía esclavista trasatlántica, como la reinención de las justificaciones medievales en torno a la explotación de la fuerza de trabajo indígena y al consumo de metales preciosos, ambas relacionadas con la bula Inter-Caetera de 1493” (Barriendos, 2011, p.19)

Desde esta interconexión entre las distintas alteridades consideradas como visualidades “otras”, es que se enlaza el ocultamiento de incluso de unas alteridades bajo otras. Este es el caso de lo afroarriqueño en comparación con lo indígena aymara, teniendo este último reconocimiento mediante sus símbolos y su etnia por parte del Estado y los gobiernos regionales, no así —aún— los afrodescendiente que siguen relegados al espacio privados y los recuerdos familiares, en fotografías o relatos orales.

3. GEOVISUALIDAD

Se hablará de geovisualidad, para recalcar y tener en consideración que toda construcción, en este caso perceptiva o de los sentidos —no explícitamente de la visión como se explicará más adelante— viene de la mano con el *locus* de su elaboración, asociando este lugar a una posición geográfica tanto de “quien” visualiza como de “lo” que se visualiza y su lugar respectivo.

Esta consideración resulta relevante, pues como se planteó anteriormente al hablar de colonialidad, este sistema de administración del poder/saber/ser/ver se da en base a la dominación de un territorio sobre otro con el precepto de la extensión del primero, pero que sin embargo, no lo considera como igual, sino que por el contrario, se inferioriza estableciendo una diferencia que ratifica o actúa como frontera entre el país que se extiende y su colonia —acentuando la diferencia geográfica explícita en la distancia—.

Cuando Mirzoeff (2011) menciona que: “*Visualidad* es una palabra antigua para un proyecto antiguo. No es una palabra teórica de moda que significa la totalidad de todas las imágenes visuales y dispositivos, sino que es de hecho de principios del siglo XIX que significa la visualización de la historia”³⁴ (p.2), se genera una sintonía con la colonialidad del ver planteado por Barriandos (2011) en la cual se refiere a la hegemonía del cómo se ve el otro, que en el contexto del siglo XIX estaría dado por la aspiración de las naciones independizadas de sus colonias —como es el caso de Latinoamérica— al ideal del desarrollo moderno al alero de la Revolución Industrial y el imaginario de un hombre capaz de controlar la naturaleza, sus recursos y la sociedad mediante el conocimiento generado por las ciencias —el Héroe de Carlyle y los postulados de Darwin (Mirzoeff, 2011)—, que por el lado de la visualidad fue marcado por las posibilidades de reproducción de la imagen (Álvarez, 2008, p.62) con el desarrollo de la fotografía, litografía, fotograbado, entre otros.

³⁴ *Visuality* is an old word for an old project. It is not a trendy theory word meaning the totality of all visual images and devices, but is in fact an early-nineteenth-century meaning the visualization of history” (Mirzoeff, 2011, p.2)

Sin embargo, dentro de esta visualidad homogeneizante, también se pueden identificar rasgos propios de cada lugar, que a pesar de ser dominadas por la visualidad de turno —Mirzoeff (2011) desarrolla tres complejos de esta visualidad—, y gracias a las investigaciones, preservación de documentos visuales históricos y el desarrollo de tecnologías de producción y difusión de éstas, se puede respaldar la idea de una geovisualidad que actúa en correlación al reclamo y validación de historias locales³⁵.

³⁵ En referencia a *Historias locales/diseño globales* de Walter Mignolo (2003).

“Mientras que la escritura y los marcos conceptuales de la ciencia social convencional tienden a obliterar las voces subalternas o a integrarlas en una narrativa monológica de progreso y modernización, la imagen pictórica o audiovisual reactualiza las fuerzas que dan forma a la sociedad, a tiempo de organizar lo abigarrado y caótico en un conjunto de descripciones ‘densas’ e iluminadoras” (Rivera, 2011, p.88)

3.1 IMAGEN

Tomando en consideración el trabajo de García (2011) en su libro *Filosofía de la imagen*, principalmente al asociar directamente el factor del lenguaje desde el cual se describe lo que se entiende por imagen, señala que: “El extenso significado de «imagen» se hace aún más complejo si atendemos a sus distintas traducciones: «picture», «image», «Bild» e «imagen» tienen campos semánticos distintos, que abren paso a diferentes horizontes teóricos” (p.29), de los cuales aborda dos, siendo éstos los estudios visuales anglosajones y la ciencia de la imagen alemana. Si bien para los efectos de este trabajo se seguirá el camino propuesto por Mitchell (2009) con su *giro pictórico*, igualmente se recurrirá a las salvedades que desde García se rescatan de la corriente alemana: primero, desde una función complementaria a conceptos que puedan ser complementarios para entender la

imagen; y segundo, con la conciencia de comprender estas teorías como geoteorías más allá de sus intentos inclusivos de abarcar todas o el genérico de las imágenes.

³⁶ *Iconology: Image, text, ideology*, publicado en 1987.

Como continuación al trabajo levantado por Mitchell desde *Iconology*³⁶, analiza el poder o más bien el rol de las imágenes como validación de una realidad, como mecanismo de aceptación a una división impuesta —aunque no se enuncia directamente quién es la autoridad de estas realidades visualizadas— se refiere a este problema de forma abstracta hablando de espectadores como si fuese una relación unidireccional de un solo individuo receptor:

“El sentido común parecería indicar que es fácil manipular a los espectadores con imágenes, que utilizar con astucia las imágenes puede dejarlos impasibles antes horrores políticos y condicionarles para que acepten el racismo, el sexismo y unas divisiones de clase cada vez más profundas, como si se tratara de condiciones naturales y necesarias de la existencia” (Mitchell, 2009, p.10)

Esta clasificación es justamente la establecida por la colonialidad, con sus taxonomías de raza, género y trabajo (Restrepo y Rojas, 2010, p.131), consideración que no se aborda, sino que se sitúa el conflicto en la imagen y la palabra, otorgándole cierta universalidad a ambos postulados.

“«Palabra e imagen» es el nombre de una distinción ordinaria entre tipos de representación, una forma fácil de dividir, cartografiar y organizar campos de representación. También es el nombre de una especie de tropo cultural básico, lleno de connotaciones que van más allá de sus diferencias meramente formales o estructurales.” (Mitchell, 2009, p.11)

Desde aquí se sitúa la representación como la acción en disputa, como si el representar fuese un territorio y dos enemigos —la palabra y la imagen— deliberaran sobre la soberanía de la representación, intentando dilucidar qué camino puede ser el más propicio o correcto, que más que darle fin a esta deliberación, asegure el seguir desarrollando nuevas confrontaciones. Es dentro de este plano que Mitchell instaura su *Teoría de la imagen*, que además de reflexionar sobre la imagen y la palabra/texto, trae a la palestra el concepto de teoría en relación con la imagen, como un tercer agente a considerar en la representación.

“La noción misma de una teoría de las imágenes sugiere un intento de controlar el campo de representaciones visuales con el discurso verbal. El giro pictorial se centra en el modo en que el pensamiento moderno se ha reorientado alrededor de paradigmas visuales que parecen amenazar y abrumar cualquier posibilidad de control discursivo” (Mitchell, 2009, p.18)

Muy en concordancia con una teoría “moderna”, Mitchell busca plantear conceptos y condiciones que si bien definen estas disputas o acuerdos entre texto e imagen, también garanticen a largo plazo seguir teorizando al respecto, instaurando la necesidad de una crítica global de la cultura visual (2009, p.23).

“Lo que da sentido al giro pictorial no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes (pictures) constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente una gran variedad de campos de investigación intelectual” (Mitchell, 2009, p.21)

³⁷ Refiriéndose al libro *Técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX* de Jonathan Crary (2008).

En la referencia que Mitchell hace de Crary³⁷ sobre la racionalización de la imagen visual en la perspectiva renacentista menciona que: “La perspectiva es una figura de lo que podríamos llamar ideología —una formación histórica y cultural en la guisa de un código

universal y natural—” (2009, p.36), y que sin embargo rescata al definir a la iconología como una perspectiva homogénea y unificada (p.38), puesto que luego enuncia que la iconología sería en sí una ideología, concordando esto con su planteamiento de que la teoría es en sí una imagen, que a su vez hace referencia a otras imágenes para constituirse, esencializando no la imagen en sí, pero si situándola como unidad esencial del ejercicio teórico.

“La disciplina del ojo y el control de la representación visual es central para la tecnología de la soberanía” (Mitchell, 2009, p.61). En este postulado, se entrega la “responsabilidad” al observador como soberano de lo que ve, pues es quien dictamina qué es lo que se ve y por tanto qué es la imagen. Plantea la autoridad de la visualidad en el observador —que a diferencia de la perspectiva como constante, éste puede ser heterogéneo y por tanto diferir en lo que dice y/o muestra la imagen—, sin embargo la autorización de esta autoridad sigue en un plano misterioso u omnipresente.

“El doble código del libro ilustrado, la forma en que sutura el discurso y la representación, lo decible y lo visible, a través de una frontera invisible e inocua, ejemplifica las condiciones que hacen posible decir «esto es eso» (la designación), dar nombres propios, describir, situar en cuadrículas, estratos o genealogías. En resumen, la dialéctica del discurso y la visión es una figura fundamental del conocimiento en sí” (Mitchell, 2009, p.68)

Esto se observa en la construcción de las ilustraciones de la revista *Corre Vuela*, en la cual la posible subordinación entre el texto y la imagen, puede darse por distintos aspectos al mismo tiempo que equipararse y pensarlo como una sola pieza. Si nos cuestionamos esta jerarquía desde el punto de vista de la abundancia de imagen vs texto, esta depende, pues en algunos números hay mayor presencia de imágenes que de texto, mientras en otras es al revés. Sin embargo, en lo referido a las representaciones de lo afroarriqueño, pareciese entrar en un terreno donde ambas cumplen distintas funciones, donde el texto nos dice “esto es” y la imagen “así se ve”, teniendo prevalencia el texto.

Ahora si consideramos que en los años de circulación de la revista (1908-1926), el analfabetismo textual tenía tasa promedio³⁸ del 55% entre 1900 y 1920, se puede considerar que era más bien el texto el que estaba subordinado a la imagen. “Incluso algo tan cotidiano y ordinario como la proporción relativa de imagen y texto en la portada de un periódico sirve como una indicación directa de la clase social de sus lectores” (Mitchell, 2009, p.85)

³⁸ Promedio sacado entre los porcentajes de analfabetismo del Censo de 1907 y 1920.

Adicionalmente a la consideración del nivel de educación en cuanto al nivel de soberanía que puede alcanzar el observador, también el aspecto geográfico se vuelve relevante. “La apertura del problema de la imagen / texto a los problemas históricos se puede ilustrar atendiendo al lugar donde una historia ha sido construida con una atención autoconsciente al juego entre la experiencia visual y la verbal” (Mitchell, 2009, p.96). Esta consideración de Mitchell le da espacio a la geovisualidad de estas representaciones, que sin embargo, para existir en su heterogeneidad, se debe dar una condición constante u homogeneizante, en este caso cultura versus representación.

“La palabra «cultura» está tan mistificada y cargada con connotaciones honoríficas que sirve para paralizar instantáneamente las facultades. La «representación» es más neutral, y (si se piensa como una especie de sustituto de «cultura») sugiere el carácter construido y artificial de las formas de la vida, en contraste con las connotaciones orgánicas y biológicas de «cultura». La cultura como representación nos ayuda a recordar que la cultura en sí misma es un concepto fracturado, una combinación de la convención y la naturaleza y no un terreno homogéneo” (Mitchell, 2009, p.364)

La cultura en relación a la representación mediante la imagen, puede equipararse al contexto de esta imagen, entenderse como el espacio gris en las dualidades de fondo-figura, claro-oscuro, de lo visible-invisible.

“Es precisamente en su relación con lo indeterminado y con el vacío, vacío que requiere un «exceso» de lo imaginario, en donde la imagen encuentra su poder. La relación con la indeterminación es la que abre el rasgo central icónico: «siempre mostrar un otro», es decir, un aspecto y un sentido que operan necesariamente de forma deíctica. El poder de la imagen, por ello, es también una fuerza trascendental, porque permite el acceso a lo ausente, a «un otro»” (García, 2011, p.40)

Es justamente en este ausente que deja afuera la perspectiva en la representación donde reside la *diferencia* —en analogía con la diferencia colonial (Mignolo, 2003)— en este caso denominada diferencia pictorial “que distingue entre los momentos materiales y los momentos formales. A ambas se unirá, así mismo, la diferencia entre aquello que aparece en la imagen y aquello que constituye la imagen” (García, 2011, p.42).

Esta dualidad entre lo que aparece y lo que constituye la imagen, se relaciona con las fotografías familiares de los afrodescendiente, las cuales en su contexto (1860-1960), vinculaban la aparición de lo afro en la imagen como lo antivalórico al ideal nacionalista chileno, siendo su opuesto, lo que no aparece —el contexto que rodea la producción de la imagen—, el acto mismo de chilenización, puesto que las fotografías pertenecen a documentos de identidad de la época, matrimonios de blanco-negra, representación de la integración a las prácticas chilenas, registros de espacio privado —como marginación del espacio público—, entre otros.

Finalmente, en sintonía con Mitchell, al mismo tiempo que se reconoce la riqueza en la heterogeneidad de formas de estudiar la imagen, también se asume la necesidad de la constante de la perspectiva, que en sí misma define y origina la práctica de la representación de la colonialidad, y que deja entrever en su negativo —lo que está fuera de la perspectiva o lo sin perspectiva— aquello que se debe problematizar.

“Una de las cuestiones abiertas más complejas presentes en todo estudio de la imagen, explícita o implícitamente, es la relación del análisis concreto y particular de una imagen, un grupo de imágenes o un tipo de imágenes y una teoría general de la imagen. Es decir, la pregunta metodológica sobre el punto de vista o la perspectiva del estudio teórico, propia de toda disciplina, se convierte en elemento urgente en un contexto en el que, como se decía, la multiplicidad y heterogeneidad de fenómenos estudiados, así como de las teorías y tradiciones involucradas, es uno de los rasgos característicos centrales” (García, 2011, p.48)

3.2 CONTRAVISUALIDAD

Este término es acuñado por Mirzoeff (2011) en contraposición a la visualidad y cómo está funcionó como mecanismo de autorización de la historia como percepción oficial de la realidad (p.3). Esta visualidad que se inicia en el siglo XV permitió clasificar, separar y estetizar la “historia” a través de lo que Mirzoeff plantea como *complexes*. Estos complejos mediante los cuales opera la visualidad, pueden ser definidos como la articulación para reclamar esta autoridad —en este caso de la mirada— en lo que antes se ha definido como colonialidad (p.6).

Para Mirzoeff, estos complejos de la visualidad —*complexes of visuality*— son principalmente tres : Plantación, Imperial y Militar-industrial. Como se puede observar en la siguiente

tabla, estos tres complejos agrupan periodos de tiempo, que a su vez poseen una figura metonímica en la cual se encarna la autoridad.

Complex	Metonymic Figure	Period of dominance
Plantation Complex	Overseer	1660-1860
Imperial Complex	Missionary	1860-1945
Military-Industrial Complex	Counterinsurgent	1945-present

Tabla #1. *Complexes of visibility 1* de Nicholas Mirzoeff en *The right to look* (2011).

En cuanto al primer complejo, el de Plantación, este se relaciona directamente con la instauración la economía transatlántica en la cual participaba África como el punto de adquisición de esclavizados que serían explotados tanto es sus territorio como en América mediante su comercio. En ambas regiones, la mayor parte de la mano de obra esclava estaba sujeta a la plantación —y por eso la denominación de este complejo— a la extracción de materias primas tanto agrícolas como minerales bajo la supervisión o vigilancia de un capataz.³⁹

“Mientras el capataz siempre se enfrentaba a una revuelta grande y pequeña, su autoridad se visualizaba como el sustituto del monarca y, por lo tanto, del Absoluto. El supervisor, que dirigía la plantación esclava colonial, encarnaba las técnicas visualizadas de su autoridad, por lo que los llamo colectivamente ‘supervisión’”⁴⁰ (Mirzoeff, 2011, p.10)

Esta autoridad concebida al capataz para organizar la visualidad de la esclavitud y los esclavizados en las colonias, recaía sobre el imaginario de que los “negros” estarían siempre del lado de la anarquía, del desorden, por lo que naturalmente no tendrían la posibilidad de conformar una realidad, y menos de asociarse al heroísmo (Mirzoeff, 2011, p.13). Esta inferioridad casi genética fue impuesta por Carlyle y validada por lo mismo criollos, que en los procesos independentistas de las colonias americanas, no concebían a los afros como “héroes” pares, sino que su “libertad” estaba subsumida a las acciones de las que el Héroe nacional era el protagonista.

El complejo de plantación, con la conformación de los Estados nacionales, dio paso al segundo complejo desarrollado por Mirzoeff, el Imperial. Durante este periodo el Héroe —nacional o patrio— jugó un rol fundamental en cuanto representaba al hombre moderno provisto de educación —generalmente perteneciente al linaje europeo—, quién caracterizaría al “civilizado” en contraste con el o lo “primitivo”.

Esta dualidad albergada en las teorías sobre la evolución humana de mitad del siglo XIX, el concepto de cultura se convirtió en la clave para imaginar como el centro y la periferia delimitado por las colonias interactúan entre sí (Mirzoeff, 2011, p.14) cambiando la noción del triángulo Europa-África-América, por un entendimiento de metrópolis con Europa al centro de la *polis* y las colonias descolonizadas en sus alrededores.

En esta interacción centro-periferia, se establece la figura del Misionero como puente entre lo primitivo y los civilizado —como una analogía entre lo divino y lo mundano— mediante la cual estos héroes iban a las periferias empobrecidas e ignorantes, justamente a educar en la fe y enriquecer el espíritu. “[E]l colonizado tuvo que ser hecho para sentir y visualizar su deficiencia o pecaminosidad. Esta conciencia les llevaría al cristianismo y generaría deseos por el consumo de bienes de la civilización, como la ropa de estilo occidental”⁴¹ (Mirzoeff, 2011, p.16).

³⁹ Supervisión o vigilancia funcionana como traducción a *oversight* y capataz para *Overseer*.

⁴⁰ “While the overseer was always confronted with revolt large and small, his authority was visualized as the surrogate of the monarch’s and hence Absolute. The overseer, who ran the colonial slave plantation, embodied the visualized techniques of its authority, and so I call them collectively ‘oversight’” (Mirzoeff, 2011, p.10)

⁴¹ “[T]he colonized had to be made to feel and visualize his or her deficiency or sinfulness. This awareness would both lead them to Christianity and generate desires for the consumer goods of civilization, such as Western-style clothing” (Mirzoeff, 2011, p.16)

Esta conversión de los paganos por parte de los soldados de la visualidad imperial, permitió homogeneizar las los imaginarios de las colonias al establecer una religión única que permitiera desarrollar el siguiente complejo —casi sin resistencia ni cuestionamiento alguno tras haber arrasado con las espiritualidades y religiones “primitivas”— el complejo Militar-industrial.

El complejo Militar-industrial se inicia en 1945 con el término de la Segunda Guerra Mundial, la cual dejaría —junto con la primera— el legado de las tecnologías de la guerra como visualidad del desarrollo industrial, justificando a éste mismo en la aplicación directa en los campos de batalla —mediados por la instauración de un estado de emergencia constante—, con constantes insurgentes, primero los comunistas de la Guerra Fría, actualmente los terroristas de los Estados islámicos —siempre haciendo énfasis visualizar al “insurgente” y las consecuencias de no combatirlo— .

⁴² “The post-panoptic
visuality of global counterinsurgency produces
a visualized authority
whose location not only
cannot be determined
from the visual technologies
being used but
may itself be invisible.
This viewpoint can
toggle between image
sets, zoom in and out
of an image whether by
digital or optical means,
and compare them to
databases of previous
imagery” (Mirzoeff, 2011,
p.20)

“La visualidad post-panóptica de la contrainsurgencia global produce una autoridad visualizada cuya ubicación no sólo no puede determinarse a partir de las tecnologías visuales que se utilizan, sino que también puede ser invisible. Este punto de vista puede alternar entre conjuntos de imágenes, acercar y alejar una imagen ya sea por medios digitales u ópticos, y compararlos con bases de datos de imágenes anteriores”⁴² (Mirzoeff, 2011, p.20)

⁴³ “The ‘enemy’ are largely
invisible, motiveless,
and entire evil” (Mirzoeff,
2011, p.21)

La figura del contrainsurgente como el nuevo “héroe” de esta visualidad global contra el insurgente, sitúa a las fuerzas militarizadas de forma universal mediante la apropiación de las tecnologías desarrolladas exclusivamente para este propósito —con la excusa de una supuesta carrera armamentista— frente a un contrincante, esta vez, desconocido. “El ‘enemigo’ es en gran parte invisible, sin motivación y completamente malvado”⁴³ (Mirzoeff, 2011, p.21). esta descripción concuerda más bien con la caricatura del primitivo en cuanto la maldad vinculada al pecado, y al esclavo por la falta motivo —pues este no tendría motivo alguno para ser visualizado, si su naturaleza se concebía como inferior y desestimable, sin razón para rebelarse—.

Finalmente, en la siguiente tabla aportada por Mirzoeff, se especifica cuál sería la contravisualidad de cada complejo, tanto en su estado estándar como intensificado, entendiendo “intensificado” como mayor restricción de libertad —considerando la poca o nula libertad que éstos tenían en relación con la visualidad les daba—.

	Visuality	Countervisuality
Plantation Complex (standard form)	Oversight (1660-1838)	Revolutionary realism (c. 1730-1838)
Plantation Complex (“intensified” form)	Visuality (1802-1865)	Abolition realism (1807-1871)
Imperial Complex (standard form)	Imperial visuality (1805-1914)	Indigenous countervisuality (1801-1917)
Imperial Complex (“intensified” form)	Fascist visuality (1918-1982)	Antifascist neorealism (1917-present)
Military-Industrial Complex (standard form)	Aerial visualization (1924-present)	Decolonial neorealism (1945-present)
Military-Industrial Complex (“intensified” form)	Post-panoptic visuality (1989-present)	Planetary visualization (1967-present)

Tabla #2. *Complexes of Visuality 2* de Nicholas Mirzoeff en *The right to look* (2011).

“La contravisualidad es la afirmación del derecho a mirar, desafiando la ley que sostiene la autoridad de la visualidad para justificar su propio sentido de ‘derecho’. El derecho de mirar se niega a permitir que la autoridad suture su interpretación de lo sensible al poder, primero como ley y después como estética”⁴⁴ (Mirzoeff, 2011, p.25)

⁴⁴ “Countervisuality is the assertion of the right to look, challenging the law that sustains visibility’s authority in order to justify its own sense of ‘right’. The right to look refuses to allow authority to suture its interpretation of the sensible to power, first as law and then the aesthetic” (Mirzoeff, 2011, p.25)

4. IMAGEN PAÍS

Si bien anteriormente se relacionó la imagen con su reproducción en masa debido a la Revolución Industrial, marcando el ímpetu del siglo XIX, el uso de la imagen como soporte para la identificación y representación de un país, resulta una evolución de los discursos enarbolados por las nacientes Estados nacionales en América luego de independizarse del yugo monárquico, y que en la construcción y búsqueda de esta identidad, se suman a sus referentes europeos —paradójicamente dependientes de sus accionar— en la participación de las exposiciones universales de mediados del siglo XIX, alineándose al imperativo de “exhibir” como “patrón moderno del surgimiento de la sociedad del consumo y nivel de industrialización del país” (Álvarez, 2008, p.48).

Este ejercicio de exhibirse como práctica para reconocerse y por tanto mirarse en un periodo de tiempo determinado, se ratifica en la Exposición Histórica del Centenario de Chile en 1910:

“[U]na exposición de estas características no sólo equivale a un evento más dentro de los festejos del Centenario, sino que se constituye especialmente en una experiencia de profundo significado identitario, una reapropiación de la memoria histórica nacional a través de una colección de objetos seleccionados y clasificados como genuinos representantes de la esencia nacional, en definitiva monumentos de grandeza de nuestros héroes o ‘padres fundadores’” (Alegría y Núñez, 2007, p.72)

Esta iniciativa, fue precedida justamente por la exposición del Coloniaje (1873), la Exposición Internacional de Santiago (1875), junto con la constitución del Museo Histórico del Santa Lucía, Museo de Armas Antiguas y Museo Militar. estas prácticas se repetirían ya entrado el siglo XX, con la participación de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 y en 1992 en la Exposición de Sevilla para los 500 años desde la conquista de América.

Sin embargo, es necesario recalcar la exposición El Rostro de Chile llevada a cabo en 1960 por la Universidad de Chile como parte de este ejercicio de exhibición, puesto que no tan sólo conmemora 150 años desde la independencia de Chile —es decir en su ímpetu de constituirse Estado-nación— sino que además, pone énfasis en el rostro de lo chileno mediante la tecnología ilustre de la imagen del siglo XIX, la fotografía.

Es en este espacio institucional, donde el intento por oficializar el “cómo nos vemos” en Chile se materializa en esta muestra fotográfica que recorrió todo el territorio nacional, es que en el caso de Arica se captura el rostro de una niña aymara como característica de la zona. En contraste —y al parecer por desconocimiento de lo que se ve— en la fotografías de Antonio Quintana que también se realizaron entre los años 1940 y 1960, pero que no se seleccionaron para El Rostro de Chile, se identifica la presencia de afroarriqueños, específicamente en las correspondientes al valle.

Este ocultamiento —no intencional, pues queda registrado de todas formas en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile— una vez más deja rastros de una imagen país construida desde la mirada condicionada por la colonialidad del ver, incapaz de mirar más allá de lo que la historia ofrece, lo que constituye o no a Chile, la edición de la

mirada por parte de Antonio Quintana, y luego por parte de la Universidad de Chile como segundo filtro de invalidación de lo afroarriqueño.

4.1 ESTADO Y NACIÓN

“El Estado chileno de la época de la Independencia abarcaba en verdad todas las nociones peculiares del Estado tradicional europeo, pero expresadas en el lenguaje de la Ilustración. Su finalidad esencial era lo que en las doctrinas clásicas se llama el ‘bien común’, pero que en el lenguaje de los ‘ilustrados’ se suele llamar ‘la felicidad’ del pueblo” (Góngora, 1981, p.12)

A pesar de las intenciones independentistas, el naciente Estado nacional chileno, seguiría no sólo ligado al imaginario europeo en cuanto a sus acciones revolucionarias y de índole políticas, sino que también en sus referencias culturales y del imaginario —como en el caso de la exposiciones universales— de lo que sería buscar el cómo reconocerse.

Para este entendimiento resulta necesario abordar dos categorías que sustentan la idea del Estado-nación, que son justamente Estado y nación. Si bien Anderson (1993) comenta que esta conjugación resulta de un manejo de las élites europeas para administrar el caos postrevolucionario de 1789, implantando el nacionalismo como discurso de unión que permitiera dar causa a un proyecto desconocido luego de años bajo el régimen monárquico (p.225). Esta reflexión también es compartida por teóricos locales, puesto que si la fórmula ha de funcionar en Europa, entonces, por qué no en sus —antes— colonias.

“Era necesario en suma hacer converger a esos individuos que finalmente se encontraban con la entera propiedad de sus personas en una *cultura nacionalista* capaz de poner frenos a sus desvaríos anárquicos, administrándoles una dirección común y devolviéndoles después de ello una imagen unitaria de sí mismos. Así es como se explica el relato maestro y circular de la nación postrevolucionaria europea que desemboca primero en el Estado y del Estado que desemboca a continuación en el Estado-nación. Éste, con la ayuda de sus pensadores y burócratas, efectúa luego el movimiento de metamorfosis definitiva” (Rojo, Salomone y Zapata, 2003, p.32)

Sin embargo, Anderson sitúa el origen de esta figura administrativa como una continuidad de un Estado colonial, al mantener los mecanismos de representación que caracterizaron —y por tanto caracterizan— la colonialidad imperialista, solo que adaptada, o más bien situada —en función de los nuevos Estados nacionales—.

“Entrelazados entre sí, entonces, el censo, el mapa y el museo iluminan el estilo de pensamiento en el Estado colonial tardío, acerca de su propio dominio. La ‘urdimbre’ de este pensamiento fue una red totalmente clasificatoria, que podía aplicarse con interminable flexibilidad a todo lo que se encontrara bajo el dominio real o supuesto del Estado: pueblos, regiones, religiones, lenguajes, productos, monumentos, etc” (Anderson, 1993, p.257)

Teniendo en cuenta esta genealogía del Estado-nación, remontarse al siglo XVI y pensar en la instauración del sistema-mundo (Wallerstein, 2005) al mencionar que para éste ir de la mano con el capitalismo necesita una estructura política o cultura homogénea (p.41), la cual a sido dada en la replicación del Estado-nación por todas partes, propiciando la constante homogeneizadora que el capitalismo necesitaba. “[L]os norteamericanos y los europeos habían tenido complejas experiencias históricas que ahora se imaginaban por todas partes, y porque las lenguas de Estado europeas que empleaban eran el legado del nacionalismo oficial imperialista” (Anderson, 1993, p.161)

En esta alineación de Estado y nación, se daría principalmente por la instauración de fronteras y límites de los territorios vastos dominados por los imperios, y ahora administrados por entidades diferenciadas por lo el segundo componente, la nación. “El Estado-nación europeo creó las condiciones para el desarrollo del mercado nacional en una época en la que era imprescindible para la modernización económica y la industrialización. El límite fronterizo es entonces también un límite fiscal y aduanero” (Cairo, 2001, p.35). Esta división sería más bien parte de la constante económica que garantiza el intercambio del sistema-mundo moderno/colonial⁴⁵, ya que para existir el intercambio, deben existir al menos dos agentes. Esta subdivisión territorial que traería consigo las independencias del siglo XIX, pondría énfasis en el concepto de nación como garantía de la independencia de estos nuevos actores, y su desarrollo mediante la producción de representaciones que reflejaran esta nacionalidad.

⁴⁵ Referido en el capítulo 2: Colonialidad.

“En los Estados nación se opera también esta sacralización, porque el territorio es el «cuerpo» de la nación, y por ello las fronteras deben ser defendidas hasta la muerte por los «nacionales» de cada Estado: inscripciones en monumentos funerarios al heroísmo, letras de himnos nacionales,... atestiguan la sacralidad moderna de las fronteras” (Cairo, 2001, p.36)

Para Fernández (2000) tanto el olvido como el error histórico resultan esenciales para construir la nación (p.56), ya que si seguimos el relato de que ésta busca homogeneizar a los habitantes de un territorio, el poner énfasis en hechos olvidados u ocultados por el relato oficial del Estado nacional, significa un quiebre, realizar una grieta en este constructo unificador de una geografía donde sus fronteras descansan en la validación de este discurso.

Si pensamos que el Estado es el componente racional de la empresa Estado-nación —tanto por su origen renacentista e ilustrado como Estado colonial—, entonces la nación posee la licencia para entrar en un terreno más afectivo y sensible que justifique esta alianza y su existencia hasta el día de hoy.

“Una nación es un alma, un principio espiritual. Dos cosas que, en verdad, tan sólo hacen una, constituyen esta alma o principio espiritual. Una está en el pasado, otra en el presente. Una es la posesión en común de un rico legado de recuerdos; otra es el consentimiento actual, el deseo de vivir juntos, la voluntad de seguir haciendo valer la herencia que se ha recibido indivisa. El hombre, señores, no se improvisa. La nación, como el individuo, es la desembocadura de un largo pasado de esfuerzos, de sacrificios y de abnegaciones” (Fernández, 2000, p.65)

Esta definición de Fernández, cuando se habla de voluntad y que “el hombre no se improvisa” más que otorgar racionalidad a la nación, elabora una conciencia histórica capaz de discernir entre lo bueno y lo malo para el futuro de la nación, de valorar y rescatar los sacrificios —entiéndase directamente genocidios y violaciones a los Derechos Humanos—, siempre con la consideración de un porvenir mejor que el pasado. A esto Fernández sentencia:

“Una gran agregación de hombres, sana de espíritu y cálida de corazón, crea una conciencia moral que se llama nación. Esta conciencia moral es legítima y tiene derecho a existir, en tanto pruebe su fuerza por los sacrificios que exige la abdicación del individuo en provecho de una comunidad” (Fernández, 2000, p.66)

En sintonía con esta afectividad de la nación versus la frialdad racional del Estado, Rojo, Salomone y Zapata (2003), realizan una descripción menos sacralizada que la de Fernández —no tan explícita en lo moral— que nos puede servir para explicar, el porqué, incluso en

las “naciones” que buscaban alejarse de sus colonias, sigue perpetuando esta noción creada por los mismos colonizadores.

4.2 IMAGINARIO REPUBLICANO

⁴⁶ Desarrollado por Walter Mignolo en su libro *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial* (2012).

Parece paradójico que al igual que el modelo de Estado-nación, la noción de lo republicano también sea europea —por tanto imperialista con dependencia en la independencia misma—, sin embargo, esta constante dependencia del futuro al que se mira, solamente refleja lo hondo que la *herida colonial*⁴⁶ ha calado, y por lo mismo, lo difícil que resulta situarse —o intentar— en lugares no subsumidos por la colonialidad. “[N]os enfrentamos con un “tuilage d’imaginaires”, como suelen decir los medievalistas franceses, un “encabalgamiento de imaginarios” en el que el estrato moderno nunca cubre en su totalidad al antiguo y, a veces, le debe precedencia” (Lomné, 2008, p.290)

A pesar de esto, la adscripción de la República como forma de caracterizar el Estado-nación naciente —en el caso de América Latina— sí marca un hito, específicamente en contraposición con lo monárquico, y por tanto con la designación divina del soberano, para pasar a un soberano del territorio Estado-nacional residente en lo mundano.

“En el contexto del absolutismo ilustrado de los Borbones de España, remitía al ideal de la ‘república feliz’ o sea, una ciudad dedicada al ‘bien común’ y la utilidad, la imagen de la ‘república civil de las abejas’ descrita por San Ambrosio. En este sentido, el vecino podía adquirir el apodo de ‘republicano’. Ser republicano era ‘servir al público’” (Lomné, 2008, p.283)

Este bien común del cual se habla, situaría a la república como la finalidad del Estado-nación. Una cierta predestinación a la felicidad que sólo puede ser alcanzada por los hombres y para los hombres. Ante esta consideración, Ortiz (2007) hace una descripción etimológica —aunque pudiera tildarse de obvia— bastante clarificadora respecto al rol del soberano que busca ser feliz: “En consecuencia, la *res publica* tiene una naturaleza eminentemente *pública (polis)* y se distingue por principio de todo lo que corresponde a la esfera *privada (oikos)* de la vida humana” (p.14).

Si bien se hace referencia a lo público como parte fundamental de lo republicano, esto no quiere decir directamente que lo privado, o que el privado dejase de existir y menos que perdiera terreno en la administración de este Estado-nacional. Más bien, si lo pensamos en términos de producción de representaciones del imaginario republicano, es el mismo hombre en su condición de privado quien más aporta a este imaginario que toma elementos de lo público y se los devuelve —más bien vende— a otro privado.

Respecto a este posible imaginario Álvarez lo describe como:

“[U]n relato encauzado en ambientes costumbristas y memoriosos de la vida cotidiana del siglo XIX, dando vida a una iconografía diseñada para ‘hacer patria’, que desde el ideario progresista de la élite dirigente, incorporó la referencia a ciertas manifestaciones populares del período y el uso de símbolos universales” (2008, p.78)

Este hacer patria no sólo se referiría al acto de diferenciarse de otras patrias, sino que a la forma de chilénizar los territorios adscritos en la segunda mitad del siglo XIX con la Pacificación de la Araucanía y la Guerra del Pacífico. A estos nuevos territorios había que proporcionarles un imaginario que borrara sus imágenes pasadas, que le mostrara lo chileno, y que a su vez justificase la misma acción bélica que los “chilenizó”.

“Esto no solo por elementos tales como el reclutamiento masivo y la centralización del poder que toda guerra provoca, sino también desde la perspectiva de la historia cultural y de los imaginarios. Así, se ha prestado especial atención no solo a los discursos patrióticos forjados a partir de estas instancias para legitimar la postura del Estado-nacional en los conflictos, sino también la materialización del imaginario bélico en el espacio de la sociedad civil, por medio de prácticas rituales y simbólicas” (Cid, 2012, p.334)

Dentro de este imaginario bélico, los “héroes” abundaban en estampillas, etiquetas y envoltorios. Personajes como Cristóbal Colón, Pedro de Valdivia, Arturo Prat, Presidentes de la República, entre otros, ilustraban el nacionalismo desde el consumo apoyado en la *Historia física y política de Chile* de Claudio Gay o la *Historia general de Chile* de Diego Barros Arana. Para Cid (2012): “Los productores de sentido nacional del pasado asumieron un rol fundamental en el siglo XIX, con una marcada autopercepción de su rol social, visualizado como un verdadero ‘sacerdocio cívico’” (p.339).

Toda esta idea casi utópica de la república como espacio participativo de todos los hombres, decantó, de la mano de un Estado-nacional en diversas formas de interpretación del sentido de lo público según quienes estuvieran en el poder, y por tanto dictaran el cómo se debía ver la República.

“A partir de 1830, muchos países hispanoamericanos experimentaron un fuerte desengaño nutrido por la idea de que padecían de la *virorum penuria* descrita por Cicerón: carecían de hombres virtuosos para fomentar auténticas repúblicas. En Chile, esta convicción impulsó a Diego Portales y Mariano Egaña a establecer en 1833 el concepto de una república autoritaria y restrictiva, fundamentada en el respeto a estrictos valores morales” (Lomné, 2008, p.294)

Esta interpretación, acentuaría la línea divisoria entre los virtuosos o no virtuosos, recordándonos casi los mismo preceptos del rey y sus plebeyos, separados por orden divina y legitimado por sus representaciones. Esta misma legitimación se identifica en el desarrollo del imaginario nacionalista post crisis de 1929, en el cual abundaría en arquetipo hollywoodense, el copihue, la cordillera y el huaso (Álvarez, 2008, p.148) —entre otras figuras— desde quienes serían los virtuosos en la elaboración de lo nacional, una vez más, la élite.

“El comienzo de la corrupción de una república se encuentra en la separación entre el magistrado y el soberano. En consecuencia, toda la acción política republicana se encaminará a subvertir la escisión que aparece entre representantes y representados” (Ortiz, 2007, p.27)

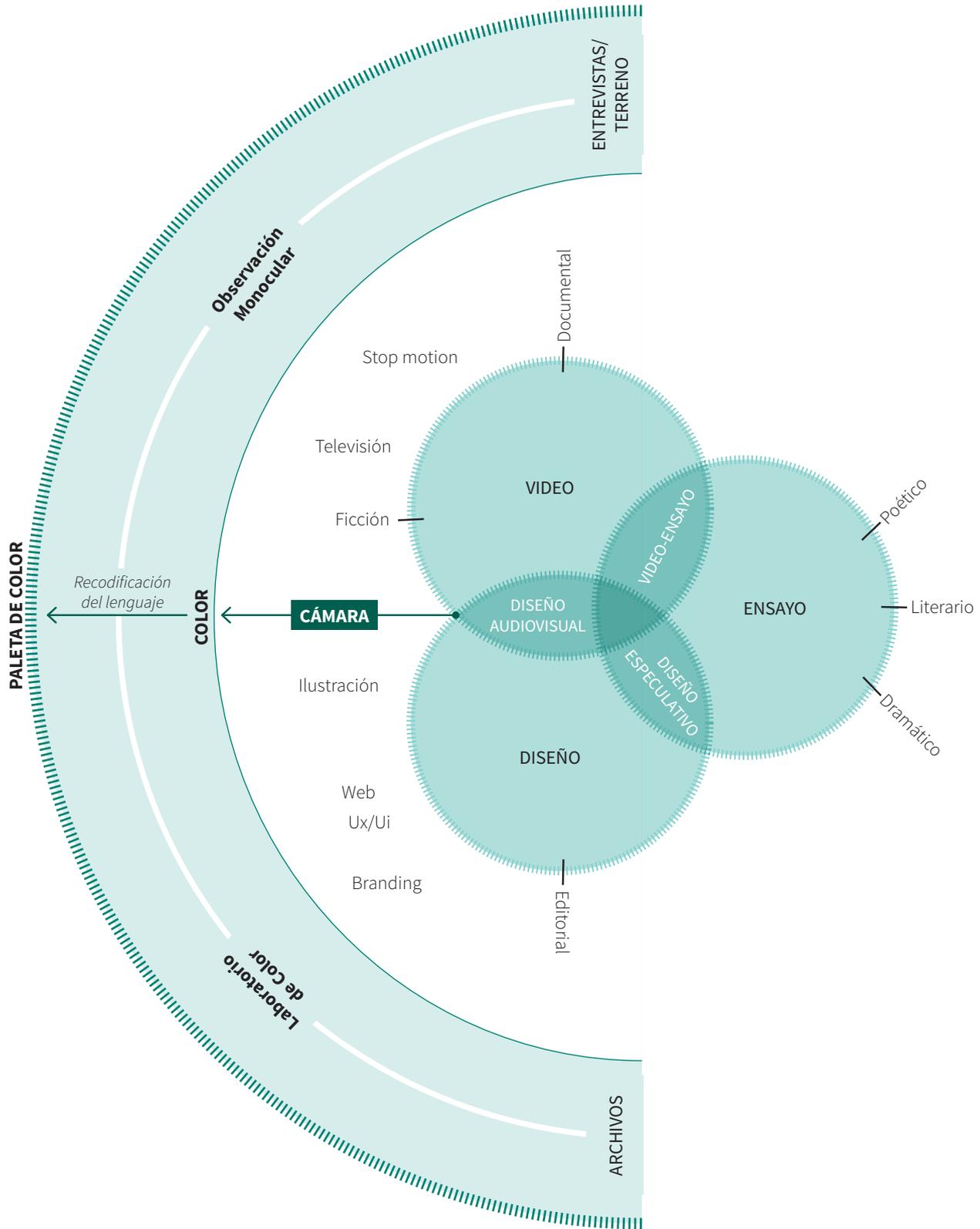


Diagrama #2. Relaciones conceptuales para la realización del video-ensayo.

MARCO CONCEPTUAL

El presente proyecto se desarrolla en base a la convicción de reflexionar sobre la mirada de manera experimental al intervenir y restringir los márgenes de ésta, mediante el registro visual por parte del dispositivo “cámara”, y el audio desde una grabadora “Tascam”, entendiendo la complementariedad que se busca y los distintos significados que se pueden obtener al mezclarlas e intervenirlas en la edición al momento del montaje del video-ensayo, recodificando el lenguaje audiovisual a través de las mediciones de los colores que en lo registros aparecen mediante el espectrofotómetro facilitado por el Laboratorio de Color de la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Adicional al Marco Teórico propuesto como indagación y primer acercamiento a la temática afrodescendiente en cuanto documentos y archivos de representación entre los años 1860-1960, para la realización del video-ensayo, emergen tres nuevas áreas a desarrollar que resultan fundamentales para complementar el proyecto.

5. ENTREVISTA

De acuerdo a Acevedo y Florencia (2004), existen combinaciones para realizar una entrevista según su condición, tal como lo muestra el diagrama:



Diagrama de entrevistas según su Condición de Acevedo y Florencia (2004, pp.26), rediseñado por la autora.

En concordancia con esta propuesta, he seleccionado las variables Planificada-Individual, puesto que se realizó una Pauta de Preguntas para cada entrevistadx luego de ser seleccionados posterior a la realización del Marco Teórico y el trabajo de campo en la recolección de documentos durante la Investigación Base Memoria en 2017.

“Es aquí donde el entrevistador puede emplear hojas impresas para una más rápida clasificación de las respuestas que debe evaluar, aunque debemos recalcar, la consulta y anotación en dichos impresos debe ser discreta para, de esta manera, evitar tensiones innecesarias en el entrevistado”
(Acevedo y Florencia, 2004, pp.29)

Estas directrices resultaron ser las más adecuadas, puesto que en la entrevista grabada, se les proporcionó la Pauta de Preguntas y los archivos fotográficos a comentar en el set, en adición a los materiales visuales o que los mismos entrevistadx considerasen adecuados de mostrar, todo en previo acuerdo con la autora. Este previo acuerdo, nace de una instancia anterior a la entrevista, siendo una reunión en la cual se les presentó un Brief del proyecto con conceptos claves y su bibliografía asociada junto con la pauta de Preguntas, para revisar y contrastar las diferencias de lenguaje y concepciones que podrían existir y por tanto mermar la realización de la entrevista.

“Una entrevista dirigida, sin embargo, se parece mucho más a una conversación en la vida cotidiana. Los sujetos de la conversación establecen una relación en función de sus intereses y del contexto, y parten de un conocimiento compartido, que el uno supone sobre el otro, a partir del cual se elabora” (Del Olmo, 2003, pp.193).

Es justamente con el objetivo de alcanzar una fluidez y relajo en el relato a la hora de la entrevista, que la reunión previa, en un lugar de comodidad elegido por el futuro entrevistadx, que se realiza este primer acercamiento, de corte mucho más coloquial, donde debe quedar explícito y acordado, en su máxima posibilidad, la dinámica de la entrevista.

A este tipo de entrevistas también se le conoce como dirigida por parte de Contreras (2005), quién hace énfasis en que se “sigue un procedimiento fijado de antemano por un cuestionario o una guía [...] según la finalidad de la entrevista, o según el tipo de datos que tratamos de recabar” (pp.113), en este caso, datos audiovisuales, es decir, no solo de voz, por lo que la postura corporal del entrevistadx resulta un dato relevante en concordancia con los datos aportados con su relato, ya que el ser grabado, suele poner nerviosos a los entrevistadx, como me lo comentaron todos en las reuniones previas.

La Pauta de Preguntas, modificada en ciertos casos, es el acuerdo tácito del tipo de dato a recabar en la grabación, y también en los demás registros que complementan el mismo relato de los entrevistadx y que corresponden al guión. Esta Pauta es descrita por Reza (1997) como una “guía que orientará la entrevista” (pp.310,) y que es condición para clasificar la entrevista como dirigida o estructurada.

En el contexto de la investigación en Diseño, la entrevista se topa con la etnografía audiovisual, puesto que el registro de ésta se centra en:

“[E]ntender la representación visual en función de la relación interpersonal a través del objeto de mediación —la cámara, la fotografía, el film—. Esta aproximación es complementaria al análisis formal y de contenido, y supone aprender a mirar a través de la imagen, rastrear el contexto en el que se produce. La potencia de la cámara no está en la objetividad del medio,

sino en el reconocimiento de nuestra mirada en la imagen y, por tanto, en el redescubrimiento de sus pautas y regularidades, de sus subjetividades compartidas y desiguales” (Ardevol, 1998, pp.219).

Por un lado se da el análisis de los entrevistadxs sobre los archivos visuales que se les presentan, y por otro lado, la observación y análisis del material recabado para el proyecto, para la posterior construcción de un relato audiovisual por parte de la autora. Generándose una especie de limbo investigativo descrito por Ardevol: “Cuando la filmación es simultánea con el trabajo de campo y no posterior a él, el investigador no tiene una comprensión plena de lo que está filmando, no sabe todavía hacia dónde le conducirá su observación” (1998, pp.222). La línea editorial seguida está dada, en este proyecto de carácter experimental, en ese preciso momento, por el guión del video ensayo, el cual a su vez, es más bien descriptivo respecto a los datos a recabar y el cómo, pero no del todo cerrado, puesto que pueden haber variaciones al momento de la obtención de estos datos.

Finalmente, la Pauta de Preguntas y el Guión, son el recordatorio de ruta entre la amplitud de datos que pueden emanar tanto en la entrevista como en los registros asociados a los datos entregados en la entrevista, cerrándose y concretándose en la edición y montaje, por tanto en la decisión de diseño de la autora.

“La pantalla muestra la multiplicidad de manifestaciones simultáneas que componen la atmósfera de un grupo humano y plantea la extrema complejidad de cada dato individual, la unidad e irrepetibilidad de cada interacción (una pequeña variación en el comportamiento no verbal, cambia el contexto y el sentido de una frase)” (Ardevol, 1998, pp.227).

6. ENSAYO

El ensayo como género literario reconocido, sitúa en la publicación de *Les Essais* de Michel de Montaigne a finales del siglo XVI su inicio, al darle este autor uso y apropiación del concepto para definir un estilo narrativo distintivo a sus contemporáneos.

Es en su viaje formativo como ensayista que experimenta progresivamente la traducción de otros textos, edición y publicación de escritos ajenos antes de situarse él delante como protagonista de sus palabras. “Montaigne va pasando de la lectura a la escritura, y de una escritura exógena va avanzando hacia otra endógena...” (Navarro, 2003, pp.283)

Ya con confianza en su forma de generar conocimiento, y habiendo experimentado en la autoría desde la traducción y el escrito de prólogos, es que sus ideas ven la luz, justamente aparado en el plural de ideas como un ramillete de variadas propuestas independientes, en contraste con desarrollar una sola idea que lo marque hasta la eternidad con su creación como lo hacían los autores de textos científicos y filosóficos de su época encadenados a sus hipótesis.

“Sin duda, habla de muchas materias diferentes; pero su objetivo no son propiamente esas materias, sino la manera que le imprime el autor. No quiere mostrar cómo son las cosas, sino cómo es el cristal por el que él las mira” (Navarro, 2003, pp. 271)

Es en este estilo personalista, que reconoce al autor como sujeto y por tanto productor de subjetividades que portan autonomía entre sí, al no estar interconectadas entre sí más que por quién le escribe, es que se plantean las características que pudiesen definir el Ensayo:

“El autor del ensayo es, desde este punto de vista, por de pronto, uno de los contenidos del espacio práctico en donde se entrecruzan los hilos teóricos, y, por tanto, testigo de excepción de estos entrecruzamientos. El autor aparece en el ensayo no al modo del autor lírico, sino simplemente como testigo de que ciertas conexiones se han producido en su biografía” (Bueno, 1966, pp. 111)

La misma biografía de quien crea se presenta como índice -no cronológico sino de contenido-, respecto a los temas a tratar en sus obras. Esta consideración aplica a la formulación de este mismo proyecto de video-ensayo, en cuanto conforma una extensión del corpus experiencial de la autora de los temas que confluyen conectados por este hilo que recorre contenidos anclados en cada campo que visita, cada uno con su propio lenguaje aunados por el lenguaje audiovisual en su conjunto.

“[L]as palabras ‘experiencias’ y ‘discursos’ como traducción castellana de *essai*; ambas voces parecen entonces apropiadas para referirse a los capítulos del libro de Montaigne, en vez del sustantivo ‘ensayos’, el cual no se utilizará en España hasta el siglo XIX para designar un género literario; ‘ensayo’ era entonces término que se refería, en especial, al acto de pesar, particularmente metales como el oro y la plata, para calcular su grado de pureza. (Durán, 1997, pp. 52)

Es en esta explicación que se entrecruzan dos variables determinantes para entender el Ensayo como aparato metodológico que encierra en sí mismo colonialidad -del saber, en su capa más explícita- y geovisualidad -en cuanto la textualidad del ensayo implica una imagen biográfica de un espacio-tiempo determinado, una perspectiva-. *Les essais* de Montaigne nos hablan de un hombre de élite habitante del territorio europeo post colonización e inicios del capitalismo.

No es coincidencia, que la concepción en español de “ensayo”, se asignara al cálculo de pureza de los metales, puesto que en el contexto de la extracción de las colonias europeas desde América, es que se desarrollaron formas primigenias de “ensayo” por los cronistas que acompañaron las expediciones del Nuevo Mundo.

“Ya a partir del siglo XVI, en la corte española se designaba específicamente a un funcionario para escribir la historia de la monarquía: se trataba del cronista o “coronista” real. (Añón y Battcock, 2013, pp. 153). La crónica como incipiente o contemporáneo del ensayo francés e inglés en territorio europeo, se esboza como un aparato de control sobre lo que es o no es el Nuevo Mundo, los nuevos, lo nuevo, la alteridad al hombre moderno y sus tradiciones. Se luce no sólo como un entramado sensitivo, al contener las crónicas no sólo descripciones narrativas sino dibujos, representaciones de un otro, que además son tomados durante siglos como la única verdad de los territorios colonizados.

“[L]a fuerte presencia del yo estaría asociada a la construcción de nuevos modos de la narración histórica antes que a una voluntad historiográfica, no es posible olvidar que estas textualidades se vinculan adrede con ciertas formaciones discursivas, donde disputan un espacio de enunciación y legitimidad” (Añón y Battcock, 2013, pp. 158)

Esta presencia del yo, sin embargo, no es explicitada como un yo colonial, sino como un relato histórico objetivo e impoluto basado en la moral de quienes lo escribe. Sin embargo, comparten forma en cuanto al *essai* al ser personalista, aunque no tanto en su amplitud de temas al tener un locus asignado al Nuevo Mundo, pero que si tomamos en consideración que los cronistas tienen una perspectiva del Viejo Mundo, al igual que los tratadistas, estamos hablando más bien de un ensayo del Viejo Mundo sobre el Mundo.

“Para nosotros, en el siglo XVI, el inca Garcilaso de la Vega, en quien el mestizaje ilustrado alcanza proyecciones casi fabulosas, es un hombre-ensayo. Es el ensayo sobre el mestizo convertido en un adelantado de las letras” (Arciniegas, 1979, pp. 6). Desde el tratadista Fray Bartolomé de Las Casas, como un hombre-ensayo que su misma existencia, experimentó la fidelidad a la corona y a la religión católica, transitando hacia un defensor de los indígenas ante la monarquía española, denunciando las consecuencias de la colonización; el mismo Inca Garcilaso de la Vega como reflejo del mestizaje como ensayo forzado del Viejo Mundo sobre el Nuevo Mundo; y el caso de Felipe Guamán Poma de Ayala como un ensayista visual del Nuevo Mundo sobre el Nuevo Mundo.

“El ensayo entre nosotros no es un divertimento literario, sino una reflexión obligada frente a los problemas que cada época nos impone. Esos problemas nos desafían en términos más vivos que a ningún otro pueblo del mundo. No hemos tenido tiempo para dedicarnos al ejercicio de las guerras, ejercicio que tan exclusivo parece de la historia europea” (Arciniegas, 1979, pp. 7)

7. VIDEO-ENSAYO

Ya teniendo ciertas nociones sobre la esencia del ensayo, nos adentramos desde la mitad del siglo XX a los cruces de esta forma de relato con el lenguaje audiovisual y el dispositivo video cámara que lo vincula con el Diseño. García nos señala que: “La palabra ‘ensayo’ se ha usado como cajón de sastre donde colocar textos y films heterogéneos, con la única condición de que contuvieran cierta reflexión intelectual” (2006, pp.82). Esta amplitud planteada y el énfasis en la observación —la mirada de la autora sobre la mirada del objeto de estudio— son libertades necesarias para la exploración libre de lenguajes que bordean las disciplinas que en el video-ensayo confluyen.

“Los films-ensayo se mueven en tiempo presente –el tiempo en el que se elabora el discurso–, aunque puedan hacer digresiones históricas o personales al pasado o al futuro... [S]u discurso se conjuga siempre en imperfectivo: una temporalidad concreta, circunscrita a un hecho cultural o histórico real que motiva la reflexión personal y abierta del autor” (García, 2006, pp.95)

De esta forma, el video-ensayo como objeto es situado en el tiempo, conteniendo en él una especificidad que debe ser considerada al momento de su planificación, puesto que puede quedar totalmente fuera de tono y jamás ver la luz si al momento de su finalización, la historia le ha de jugar en contra y no ha de tener cabida su existencia más allá del aprendizaje en su realización. Por esto, la planificación, desde las metodologías del Diseño son imprescindibles, pues se adelantan a esta temporalidad que dentro de las libertades atan al video-ensayo. En términos simples, Catalá se manifiesta vehemente: “He aquí, pues, en esencia, la estructura básica del film-ensayo: una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión” (2005, pp.133)

Es importante señalar, que al igual que la planificación asociada a la realización del video-ensayo desde el Diseño, estas herramientas retóricas. en este caso precisan estar al menos alojadas en los bordes del Diseño, puesto que le dan la propiedad para ser presentado como un Proyecto de Título de Diseño, aunque de carácter experimental.

Si bien no hay una perspectiva única, si hay una mirada de la autora, desde el Diseño. La mirada como herramienta teórica y práctica. “El film-ensayo aparece en esta intersección entre el Impulso que la vanguardia ofrece a la mirada, al acercarla a la enunciación, y la apertura que supone el documental reflexivo, apertura que, como digo, no termina de resolverse dentro de la reflexividad...” (Catalá, 2005, pp.153) La mirada es puesta en

cuestión por el dispositivo a través del cual se mira, es decir, la cámara, y el cómo se elabora esta mirada concretamente en el video-ensayo, que es el lenguaje audiovisual. Acá el video pasa a ser una categoría para clasificar el tipo de diseño que desde el que se enarbolan las características del proyecto; el diseño audiovisual.

“De modo que el diseñador no puede ser entendido como un simple comunicador social, sino como un interventor crítico en constante movimiento, un nómada que se desplaza por un paisaje urbano con el cual establece una relación directa” (Kim y Szlifman, 2012, pp.383)

Respecto al proceso de creación del diseñador audiovisual, Kim y Szlifman (2012) proponen tres actos: i) acto de percepción; ii) acto de concreción; iii) acto de mediación. Se destaca de esta propuesta, que en el primer acto, el de percepción: “El diseñador se desplaza con el cuerpo, con la mirada y con la memoria y, a la vez que es sujeto que mira, es objeto de miradas” (pp.384). La mirada se vuelve imprescindible, aunque se disocian, junto con la memoria del cuerpo, como herramientas propias de la categoría audiovisual, en contraposición con las concepciones de video-ensayo, en la cual el cuerpo del autor y la cámara, se mezclan incluso con el proceso de observación y realización, es mucho menos estructurado.

Sin embargo, es en el acto de concreción, donde se dan nociones más libres que acercan al diseño audiovisual al video-ensayo, al cuestionarse el rol del diseñador, en cuanto a qué/quién es fiel, cuál es el instinto que le mueve a diseñar:

“Podemos percibir, de este modo, el riesgo que corremos como diseñadores, al producir ‘cosas lindas’, ‘cosas descartables’ y ‘cosas pedidas’, de convertirnos en una suerte de estilistas, comerciantes y meros usuarios dentro de las posibilidades delimitadas por los programas cada vez más sofisticados. Deberíamos replantearnos nuestra forma de trabajo, ser conscientes de qué dispositivos estamos utilizando y cómo poder llevar a cabo una praxis profunda y de alto nivel. Creemos que el primer paso debe ser el pensamiento crítico, reflexivo y responsable” (Kim y Szlifman, 2012, pp.388).

Es, en el acto último, de concreción, donde la temporalidad del video-ensayo como objeto de diseño se expone a variables que tanto le juegan a favor por su pertinencia, pero que, sin embargo, no son completamente controlables, pero que sí, al ser consideradas, se pueden anticipar, y por tanto, asegurar la existencia del video-ensayo, sea dentro del campo del Diseño, tanto como generado mediante sus herramientas.

“Si bien la mayoría de los casos los diseñadores jugamos a ser omnipotentes planificando hasta el mínimo detalle, en la etapa de mediación la realidad se encuentra ligada muchas veces con el azar y las necesidades de adaptación tanto sociales, políticas o simplemente económicas” (Kim y Szlifman, 2012, pp.391).

Es así, como, finalmente, video-ensayo-diseño, se conectan de forma no lineal, sino más bien híbrida y traslapada, siendo posible sólo ampliando los límites de sus propios campos para dar origen a nuevas e interesantes formas de generar conocimiento.

8. COLOR

“En la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad, como es físicamente. Este hecho hace que el color sea el más relativo de los medios que emplea el arte” (Albers, 1963, pp.13). En el caso del presente proyecto, es el color, vinculado al

quehacer del Diseño como componente fundamental en el proceso de diseñar, es que éste mismo se vuelve el objeto a observar y reflexionara a través de la mirada de la autora, los entrevistadxs, y más claramente, desde una visión más científica del Diseño, es decir, su medición y traducción a números exactos.

Resulta interesante en abordar la perspectiva de Albers (1963), quien vincula el color al mundo de las artes, y por lo mismo de los pigmentos y sus posibilidades en cuanto mezcla química y posteriormente plástica, al hacer la analogía vista-oído para explicar lo indescifrable del color:

“[E]s muy difícil, por decir imposible, recordar los diferentes colores. Esto confirma el importante hecho de que nuestra memoria visual es muy pobre en comparación con nuestra memoria auditiva. A menudo esta última es capaz de repetir una melodía que sólo se ha oído una o dos veces” (pp.15).

Calificando casi como infinitas las posibilidades de tonos, agrega más factores a esta imposibilidad de cifrar el color con el desarrollo de la tecnología fotográfica y la reproducción.

“Estas imágenes que son predominantemente <<en blanco y negro>>, están impresas con solamente un negro sobre fondo blanco. Visualmente, sin embargo, se componen de matices de gris que representan las gradaciones más finas entre los polos blanco y negro. Esos matices se penetran unos a otros en grado variable” (Albers, 1963, pp.24)

Sin embargo, sus planteamientos —válidos, a pesar de medios siglo de distancia— se acerca de forma muy certera, mediante la cuantificación del color en imágenes impresas, a nociones desde las cuales se aborda este proyecto, y que van de la mano del campo del Diseño:

“Las dos preguntas básicas relativas a la cantidad, cuánto y cuántas veces, distinguen dos clases de cantidad: una de tamaño, la extensión en superficie, y otra de recurrencia, la extensión en número. Ambas medidas afectan al predominio y al énfasis. Establecen un peso en el espacio y un peso en el tiempo” (Albers, 1963, pp.60)

Son estas mismas directrices, las que fueron aplicadas, justamente desde la percepción visual, para analizar mediante el espectrofotómetro los colores predominante en las imágenes seleccionadas. La cantidad de superficie y la recurrencia, guiaron qué colores se sometieron a la experiencia maquina, estando todas reproducidas e impresas en el mismo sustrato.

“Cuando se miran los objetos, en general la información proviene de ángulos de 10° a 20°, excepcionalmente hasta 30°. Cuando se miran detalles, el ángulo percibido es mucho menor: de 2° ó 3° hasta fracciones de grado, dependiendo del objeto. No obstante este hecho, cuando repentinamente aparecen objetos dentro del campo visual periférico, el cerebro percibe esta señal, que en realidad no es consciente. Esto muestra que en la retina todas sus partes son activas, aun cuando el cerebro, discrimina distintamente las señales provenientes de diferentes lugares de la misma” (Lozano, 1978, pp.64)

Esta descripción fisiológica del órgano a través del cual funciona la mirada, da luces bastante claras respecto a la intervención del dispositivo cámara, y sus posibilidades, ya que este ángulo al ser ampliado de los 30° o menor a 2°, ya nos permite, indagar, al menos de forma instrumental, en nuevas experiencias de observación, así como lo hace el microscopio al observar detalles que le son imposibles a la fisiología del ojo humano.

La experimentación mediante la intervención del encuadre y ángulo de la mirada, cae, según Lozano en la adaptación espacial, definida como el “efecto que se produce por la excitación continua o alternada de una zona del área visual” (1978, pp.65). Resulta una referencia directa a los efectos y registros logrados en este proyecto, puesto que lo que hace el ojo al alterar la mirada, es adaptarse a las diferentes condiciones físicas proporcionadas.

Si bien, parece haber una infinidad de colores existentes —desde el planteamiento de los autores antes citados—, para este proyecto, se hace énfasis en la negritud y su reflexión desde las nociones de color, sea racial, identitaria o de medición exacta —como se comentó anteriormente—, por lo que la pregunta por el color negro, es más que necesaria.

Sánchez introduce su apreciación de la siguiente forma: “ El Caos es negro. Negra es la nada. Ni la luz ni las tinieblas pueden concebirse la una sin la otra” (2013, pp.297). Ésto respecto a su artículo en el cual pasa por distintas obras y artistas que han tratado el tema del color/no-color del negro.

“Cuando las imágenes se apagan, los ojos habitan en el vacío. Es el ojo de Horus, la pupila negra del dios convertida en emblema del poder generador de la vida. Espacios oscuros, en los que uno pueda detenerse y poco a poco acostumbrarse a esa sensación hasta comenzar a percibir luces” (Sánchez, 2013, pp.300)

Se le da a la luz —tanto simbólica, como perceptual y físicamente— la propiedad de develar los colores que componen el objeto de estudio, en este caso contraponiendo con el negro —el sin luz—, la potestad de dictar existencia de color o no. “Ver el negro simplemente como ausencia es cerrar la vista a la mera percepción” (Sánchez, 2013, pp.304). Aquí el autor plantea su discrepancia con el absolutismo sobre el negro como cara contraria a lo iluminado o colorido, lleno de vida, que los filósofos le han otorgado, principalmente por la corriente de corte platónica:

“Alrededor del mito de la caverna se han ido condensando los cánones por los que se ha regido durante milenios la presencia negativa: falsedad, negatividad, mortandad. El mundo de los vivos se transforma en recuerdo del mundo de los muertos” (Sánchez, 2013, pp.305).

Finalmente, Sánchez sentencia a modo de reflexión:

“Cada color tiene su propia historia, entretrejida en el tiempo como una construcción cultural compleja, caracterizada por innovaciones, progresos y cambios que han implicado mutaciones en sus significados simbólicos a través de nuevas prácticas y de sus usos cotidianos, dejando en ese transitar profundas huellas en los modos de pensamiento mediante su incorporación en el imaginario colectivo” (2013, pp.313).

Tanto el espectrofotómetro utilizado en este proyecto para medir el color y por tanto codificarlo, pasan luego por los programas que a la medición, tablas de valores y posterior montaje y edición del video-ensayo, confluyendo los colores en las interpretaciones que en computador como dispositivo de creación y lectura puede otorgar. Respecto a esta labor Flusser señala que: “Ésta es la mirada del diseñador: la de un tercer ojo (a saber, un ordenador) gracias al cual puede intuir y manejar eternidades” (1999, pp.50). Debido a que la eternidad puede ser reducidas a ecuaciones, al controlar la variable de tiempo y espacio, en este caso del color y del video-ensayo.

Aunque parece restrictiva la concepción de Flusser, lo que hace al abordar desde el dispositivo y sus posibilidades instrumentales la creación del diseñador, puede ser tomada también como una forma de medir y caracterizar las decisiones de diseño vinculadas a una investigación, en este caso de carácter experimental, en cuanto estas cuantificaciones enumeradas por el software de la cámara u ordenador, se alteran interviniendo el dispositivo, es decir, se amplían, pero dentro de un rango medible —tipo de lente intervenido, diámetro de la mirada, efectos de los programas de edición, formatos de vídeo, soporte de proyección, entre otros—, que como he dicho anteriormente, más que sucumbir al caos, son organizados desde el Diseño. “La libertad de decisión al presionar con las yemas de los dedos se revela, pues, como una libertad programada. Como una lección de posibilidades prescritas. Lo que elijo, lo elijo por prescripción” (1998, pp. 112).

TIPOLOGÍAS

Tomando como inicio del video-ensayo —también llamado video arte— al artista Nam June Paik, en cuanto a la experimentación vanguardista de distintos medios y dispositivos, como la televisión, el video y la música, entre otros, planteando una performance en la creación de un nuevo lenguaje híbrido que busca analizar de forma crítica la utilización de los aparatos electrónicos por los medios masivos. Es en los años sesenta que junto con el grupo Fluxus, se buscó redefinir cómo hacer arte y qué es ser artista en tiempos donde la adquisición de una videograbadora ponía en tela de juicio la elitización de la creación artística y por tanto abogaba por su democratización, en tanto aparato como el objeto de interés a registrar e interpretar⁴⁷.

⁴⁷ Manifiesto Fluxus
rescatado en: <http://projectoidis.org/fluxus/>

Importantes directores como Chris Marker exploran las posibilidades del mismo medio cinematográfico moviéndose entre distintos formatos que le permitieran desafiar la noción canónica del cine. “Supo hacer de cada avance tecnológico un aliado que le permitiera afrontar sus constantes inquietudes cinematográficas, por momentos desafió el concepto mismo de cine, en otros presionó los límites del medio señalándolos, volviéndolos visibles para discutirlos, incluso expandirlos” (Montes, 2017).

Paralelamente, el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, que se funda en 1957, comienza a producir cortometrajes que exploran de forma disruptiva el relato lineal, con planos detalle, primerísimos planos y obras de ficción, como *Mimbre* de Sergio Bravo en 1957, o *La Maleta* de Raúl Ruiz en 1963. Más tarde, en los setentas, Juan Downey con su visión crítica sobre la utilización del dispositivo video en relación al contexto que se observa, es que en 1976 expone *In the Beginning* como un video-denuncia respecto a la censura por parte de la dictadura cívico militar en Chile, haciendo más evidente el poder que yace en el video como canalizador de hacer visible lo invisible —en este caso censurado—. Estas mismas realidades de un otro, es abordada en la serie *Video Trans Américas*, en la cual experimenta no sólo corporalmente, sino con el video como extensión del cuerpo lo que observa, representando mediante distintas técnicas de montaje y edición no habituales, evidenciando la necesidad de “ver” de otra forma —o fuera de la forma— lo que se está viendo/viviendo.

“*Qué es lo que se ve.* Reescribir sobre imágenes, o construir con imágenes que dan cuenta de sus propias condiciones de ser, de producirse, es lo que se debiera reclamar a una práctica que más allá del mero ejercicio de expansión del campo, debiera ser uno de expansión de las capacidades críticas de los dispositivos, donde este -el de la visión, no es sino el dispositivos más coercitivo de todos” (Aravena y Pinto, 2018, pp.15).

URSULA BIEMANN

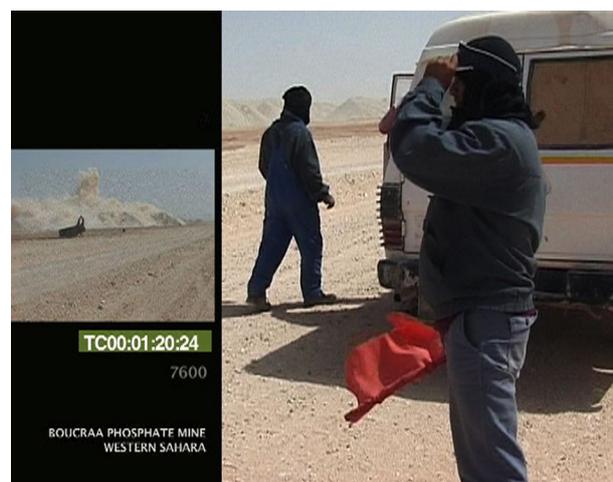
Artista y video ensayista nacida en Suiza. La línea transversal que cruza sus trabajos se relaciona con la exploración de la organización geopolítica en un mundo globalizado mediante los lenguajes y posibilidades del video, conformando una especie de videografía⁴⁸ de las zonas “críticas”, principalmente lugares fronterizos, en los cuales se evidencian los costos del sistema capitalista encarnado en cuerpos olvidados y explotados, abandonados a merced de nadie, creando una especie de contra-geografía (Segura, 2016).

En su trabajo *Crónica del Sahara*, realizado entre los años 2006 y 2009, se observa la migración ilegal y el comercio que ésta conlleva, superponiendo datos de coordenadas, ondas de sonido y descripciones de los roles (contrabandista, mulas, migrantes, etc) sobre las imágenes registradas en puntos escondidos —ciegos casi intencionalmente, puesto que existen— para quienes resguardan la seguridad de las naciones vecinas y cuyas actividades del mercado negro no se representan en la geografía oficial.

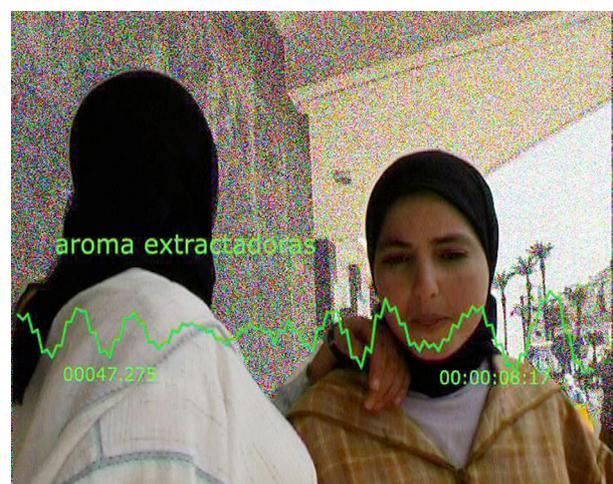
“El mapa, la notación representacional de un territorio, también tiene su revés, cuando se enfrenta a lugares que no coinciden, a zonas que no están dibujadas, espacios que no han sido mapeados, lugares invisibles en la topografía. Entonces nos enfrentamos a la perversión de la verosimilitud: el documento como realidad y la realidad como ficción.” (Varas, 2013, pp.42)

Este estilo visual de datos sobre registros, es recurrente en varios de sus trabajos, como su antecesor *Europlex* del 2003, en el cual junto con la antropóloga Angela Sanders rastrean puntos ciegos de las aduanas de España y Marruecos, siguiendo el rastro de las mujeres que se mueven en la frontera, sus formas de ingresar y salir de éstos países, describiendo los roles de la mujer en la economía transnacional.

El trabajo a doble pantalla y relatos múltiples que realiza en *Black Sea Files*, en 2005, siguiendo los ductos de petróleo del mar Caspio, contextualiza la situación geopolítica de aquel territorio mediante el relato paralelo de los lugares que conecta este ducto y la creación de un nuevo punto de extracción cruzando el Cáucaso. Formando parte de la investigación para el proyecto *B-Zone*⁴⁹, Biemann reflexiona visualmente sobre la veracidad de los “archivos de inteligencia” que respaldan la invasión y guerras desatadas por las grandes potencias mundiales en zonas ricas en petróleo, emulando la visualidad de “inteligencia” en sus video-ensayos, formando un relato audiovisual de carácter antropológico al entrevistar, otra vez, a los marginados del desarrollo, como prostitutas, pueblos originarios, habitantes analfabetos, entre otros, en contraste con los representantes de las petroleras.



Crónica del Sahara (2006-2009). Fuente: Imagen de Ursula Biemann en <https://www.geobodies.org/art-and-videos/sahara-chronicle>



Europlex (2003). Fuente: Imagen de Ursula Biemann en <https://www.geobodies.org/art-and-videos/europlex>



Black Sea Files (2005). Fuente: Captura del video de Ursula Biemann en <https://www.geobodies.org/art-and-videos/black-sea-files>

⁴⁸ Se pueden revisar sus trabajos en <https://www.geobodies.org/art-and-videos>

⁴⁹ Consultar en <https://www.geobodies.org/books-and-texts/b-zone>



Arica y Norte de Chile – No lugar y lugar de todos (2009-2011). Fuente: Captura del video de Ingrid Wildi en <http://www.ingridwildimerino.net/work-arica.php>

INGRID WILDI

Artista, investigadora y video ensayista chilena, quién emigró a Suiza en los años 80. Ha trabajado sobre distintos soportes, mezclando las posibilidades del video, sonido, fotografía, editorial, instalaciones, entre otras.

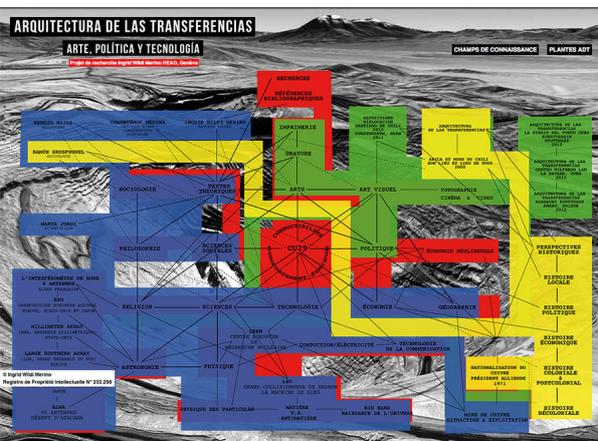
Entre los años 2009 y 2011, realiza el proyecto *Arica y Norte de Chile – No lugar y lugar de todos*, en el cual genera una caracterización audiovisual de la ciudad fronteriza, entrelazando entrevistas a distintos representantes de la comunidad, que aportan desde sus dimensiones como trabajadores, habitantes de la zona y humanos *per se*, su punto de vista respecto a los cuestionamientos de Wildi sobre la vinculación/desvinculación de Arica respecto a la economía extractivista chilena.



Arquitectura de las transferencias (2017). Fuente: Registro de la instalación realizado por la artista en <http://www.ingridwildimerino.net/work-arquitectura-de-las-transferencias-2017.php>

“Académicos, obreros, intelectuales y dueñas de casa coexisten dentro de una diversificación de la cultura del ser, al mismo tiempo, chileno y extranjero en la película. La ficción es construida por la artista dialectizando los diferentes relatos. Entonces vivir, convivir y pensar desde el límite crea lazos de auto-determinación e indiferencia hacia las estructuras de poder encontradas en esa ficción llamada metrópolis y capital” (Andaur, 2013, pp.69)

Esta realidad contada en forma de video-ensayo, también es utilizada en su exposición *Arquitectura de las transferencias*, instalada en la galería D21 en 2017. La artista muestra fotografías de distintos yacimientos mineros en el mundo, entre ellos, Chuquicamata, estableciendo el origen extractivista de Chile en un sistema económico que explota ciertos lugares, moldeando la estética de su paisaje. Estos cruces son explorados en su libro *Arquitectura de las transferencias. Arte, política y tecnología*, publicado el mismo año.



Champs de Connaissance (Campos del conocimiento). Fuente: Diagrama de relaciones del proyecto *Arquitectura de las transferencias*, rescatado en <http://www.ingridwildimerino.net/work-arquitectura-de-las-transferencias-arte.php>

La instalación también incluye un serie de fotogramas que recalcan el paisaje desértico, cálido y las maquinarias mineras como objeto que materializa la acción de extracción. Junto con esto, se despliega un diagrama de relaciones⁵⁰ que conecta todos los conceptos emanados de la investigación, los cuales adicionalmente se vierten en forma audiovisual a través de un video-ensayo que se proyecta en la sala, combinando imágenes satelitales de los lugares explorados, imágenes de archivo y entrevistas, entre otros.

⁵⁰ <http://www.arquitecturadelas-transferencias.net/diagram-champs-de-connaissance.php>

GLORIA CAMIRUAGA

Artista visual chilena, aborda en sus videos temáticas relacionadas con las condiciones marginales de la mujer en el contexto dictatorial de Chile en los años ochenta. Sus principales trabajos se mueven entre el cine-video experimental y cortometrajes documentales, de creación propia o registros de performance de otros artistas de la época. Dentro de sus trabajos destacados se encuentra *Casa Particular* de 1990, en la cual junto con el colectivo Yeguas del Apocalipsis —compuesto por Pedro Lemebel y Francisco Casas—, se elabora un relato que muestra la vida cotidiana y rutinas de un burdel y sus prostitutas, principalmente mujeres transexuales, cuyas vivencias son representadas mediante cambios de color a blanco y negro cuando se habla del transfemicidio al que se exponen en cada jornada laboral como un constante recordatorio de su condición marginal, el cual se mezcla con la música popular y el jolgorio, finalizando en la reproducción de la Última Cena, en alusión a la sentencia que recae sobre sus existencia por ser un pecado, siendo cada cena, la última de sus vidas.

Esta misma exploración se da de forma documental en *Performance San Pablo-San Martín*, de 1986-1988, que sigue el relato de la dueña de un burdel, el cómo llegó a trabajar ahí y formar el negocio, explorando las calles que conducen a esta casa, la reacción de los transeúntes respecto a las trabajadoras sexuales, finalizando con el canto de una niña con la canción “La Trastrasera”, pero sin nombrar el calificativo “mariquita”, mostrando la inocencia pura y el lado humano de quienes ejercen este oficio, descrito por la entrevistada como “un mal necesario” en tiempos de dictadura.

En 1993, Camiruaga realiza el documental *Las minas de las minas*, en el que mediante distintos testimonios de trabajadoras mujeres del rubro minero, explora las condiciones socioeconómicas de la actividad extractivista base del país desde los diversos roles que las mujeres asumen. Entre ellos, se destaca y contrasta la primera mujer profesional en trabajar con “casco” —como lo hacen los ingenieros y entendidos del tema—, y la invalidación de sus pares hombres teniendo que ganarse el respeto, frente a la mujer que trabaja en una mina artesanal y que mantiene la casa mientras su esposo hace las labores domésticas, dándose una dinámica invertida, pero por necesidad, con dos figuras de lados opuestos, la primera en un yacimiento en auge y profesionalizante, y la otra en minas abandonadas en un pueblo fantasma intentando sobrevivir.



Casa Particular (1990). Fuente: Captura del video de Camiruaga, consultado en Centro de Documentación de las Artes Visuales, Centro Cultural La Moneda, 2017.



San Pablo-San Martín (1986-1988). Fuente: Captura del video de Camiruaga, consultado en Centro de Documentación de las Artes Visuales, Centro Cultural La Moneda, 2017.



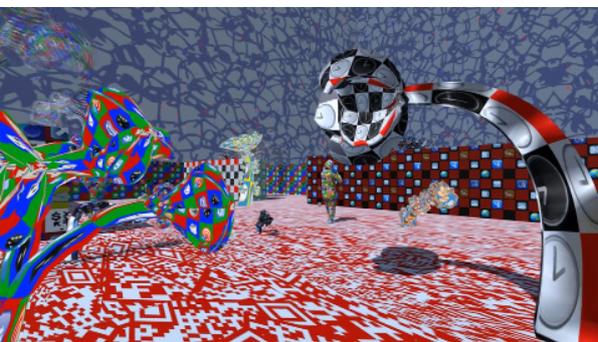
Las minas de las minas (1993). Fuente: Captura del video de Camiruaga, consultado en Centro de Documentación de las Artes Visuales, Centro Cultural La Moneda, 2017.



The Swing (2004). Fuente: Captura del video de Hart, consultado en <https://vimeo.com/309002544>



Dream (2009). Fuente: Registro de la instalación realizado por la artista en <https://claudiahart.com/Dream-2009>



Alice Unchained: walkthrough of a Vive VR world (2019). Fuente: Captura del video de Hart, consultado en <https://vimeo.com/331701824>

CLAUDIA HART

Artista estadounidense, profesora asociada⁵¹ del School of the Art Institute of Chicago (SAIC). Mediante sus trabajos crea ambientes y esculturas animadas de corte renacentista, modelando digitalmente seres sin género, que han ido mutando con el tiempo, desde mujeres desnudas con anchas caderas a entes sin facción alguna más que la del movimiento “humano”, considerándose a ella misma como una “Cybogr-ista”⁵².

The Swing, realizado en 2004, es un avatar estilo Rococó que se balancea de atrás hacia adelante en cámara lenta, o visto desde el punto de vista del espectador, desde más allá de la pantalla —el mundo virtual de este avatar— al más acá, mundo real, límite de la pantalla y encuadre. La animación muestra el paso del tiempo, representado por el crecimiento de los árboles en su costado y la caída de las hojas al cambiar las estaciones, haciendo alusión al ver pasar la vida y seguir en el mismo lugar, en un limbo existencial y decadente, esperando la muerte como fin del movimiento, que a medida que más crece la vegetación más disminuye su velocidad del balanceo, entrando con una expresión feliz a este final inevitable ambientado con la música *in crescendo* de Kurt Hentschlager.

En 2009, *Dream*, musicalizado por Edmund Campion, se experimenta un ambiente de visualidad alusiva a la medicina y los rayos x, con sonidos corporales interiores, como del torrente sanguíneo, mientras una figura femenina flota y avanza a contracorriente de volúmenes animados parecidos a los glóbulos rojos, todo en una cromaticidad de negativos, en un espacio sin línea de tierra, situando al espectador desde la perspectiva del solvente que deja pasar a estos cuerpos que fluyen por inercia.

Alice Unchained es parte del trabajo *The Flower Matrix* de 2016, que recrea mediante realidad virtual un ambiente saturado de papeles murales con íconos y símbolos de la era digital —como emojis, señalética, códigos QR, entre otros— que revisten el laberinto que el espectador puede recorrer encarnando a la protagonista de Alicia en el país de las Maravillas. En este último trabajo, se incluyen varios cuerpos coreografiados sin género envueltos en el mismo papel mural que danzan, en adición a los movimientos del espectador, generando un otro que recorre este laberinto, pero que sólo existe en la realidad virtual con la preexistencia de un humano que lo anime y habite esta realidad.

⁵¹ Del Departamento de Film, Video, New Media y Animación del SAIC.
⁵² Parfraseando al momento histórico en que la fotografía puso en crisis la noción de

realidad antes representada por la pintura, Hart junto con Rachel Clarke, realizaron el *The Real-Fake Manifesto* donde describen como el modelamiento 3D

ataca la percepción de la realidad de los hasta entonces dispositivos hegemónicos como la misma cámara.



PARTE III

REALIZACIÓN

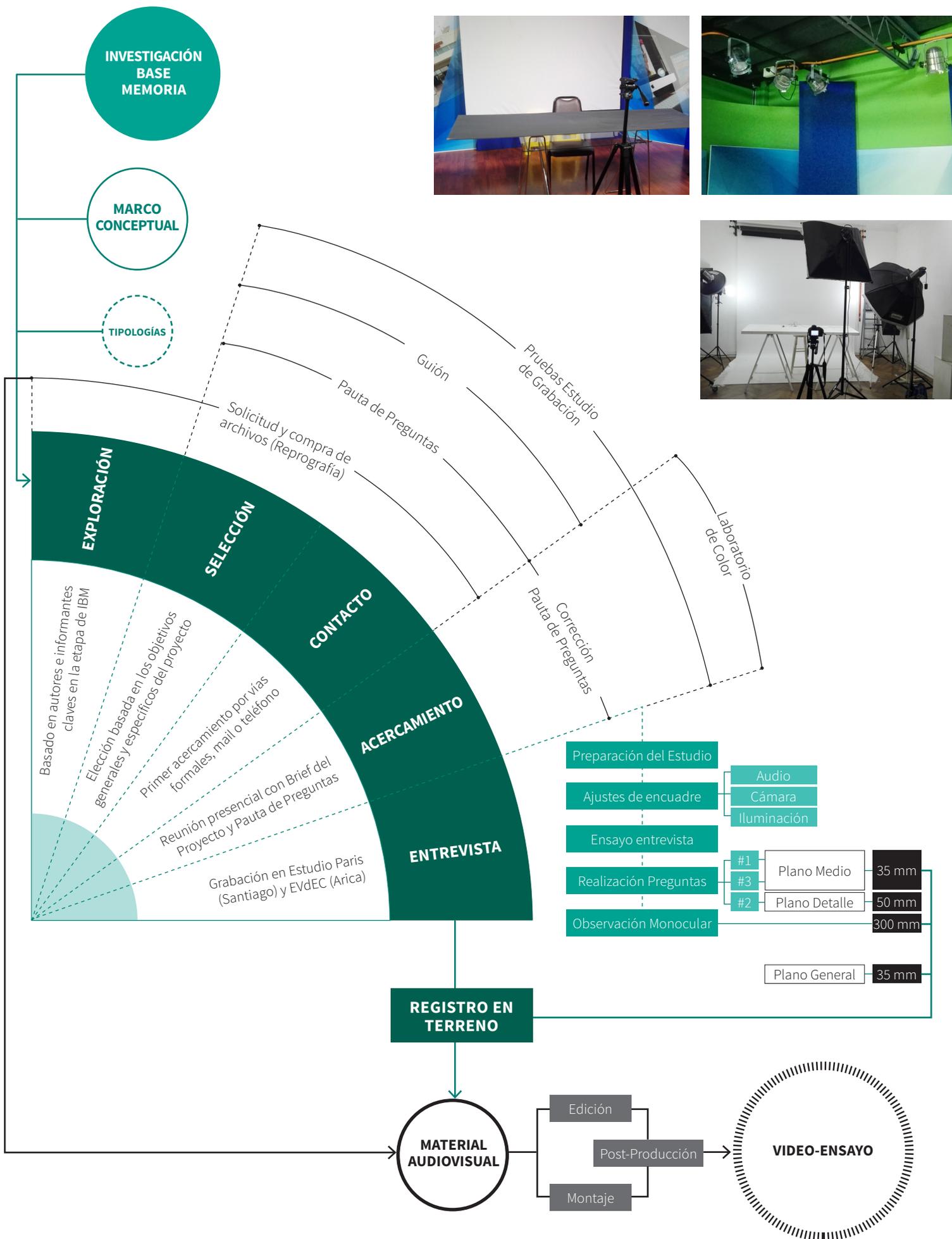


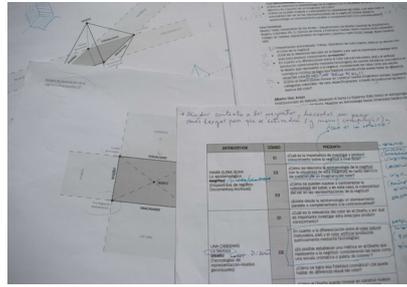
Diagrama #3. Etapas y actividades para la concreción del proyecto.



Pruebas en Estudio de la Escuela Virtual de Educación Continua, Universidad de Tarapacá, Arica.



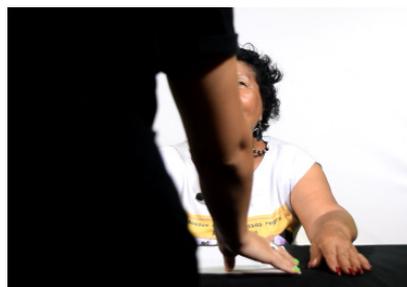
Pruebas en Estudio París (fotográfico), Santiago Centro.



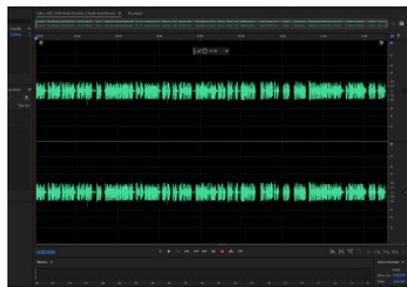
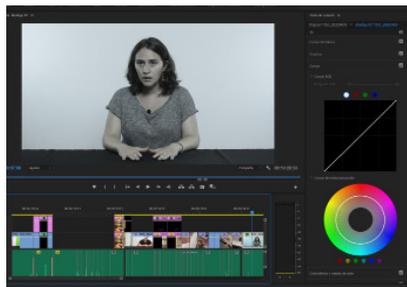
Elaboración del Guión, correcciones a la Pauta de Preguntas y diagramas.



Pruebas de grabación en terreno (plano general, observación monocular y detalle).



Ensayo dinámica de grabación con Pauta de Preguntas y archivos impresos, con entrevistadxs.



Edición y montaje de los registros con cámara y edición del audio.



CONCEPTUALIZACIÓN

CONCEPTUALIZACIÓN VISUAL

Luego de haber recabado distintos tipos de archivos tanto institucionales como fotografías personales de los afrodescendientes en Arica, se propone hacer un video-ensayo que reúna diversos puntos de vistas desde los bordes del Diseño que se acerquen a lo afro o negritud, para con las herramientas del Diseño poder observar el color, con el objetivo de elaborar una contravisualidad⁵³ mediante los registros audiovisuales realizados por la autora.

⁵³ Término acuñado por Nicholas Mirzoeff en *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (2011), ver página 46.

Como lo muestra el Diagrama#3⁵⁴, se seleccionan primero cuatro entrevistadxs que provengan desde distintos ámbitos interesantes para indagar en esta taxonomización del ser humano por parte de las ciencias, cuestionando la racialización impuesta desde la colonización, y por tanto, siendo perpetuada por una visión colonialista que se asocia a la necesidad de categorizar a la humanidad para no sólo describirla, sino finalmente, para validar la jerarquización de unos sobre otros.

⁵⁴ Ver página 66.

Siendo el Problema de Diseño, la representación de la colonialidad⁵⁵ en representaciones gráficas institucionales y personales, se busca una forma de descomponer estos registros y aplicarles una métrica científica que emule la observación del dispositivo científico microscopio, el cual permite ver lo que nuestros ojos no logran ver, es decir, adentrarse más allá de la dermis y descomponer la vida en microorganismos y explicarnos desde allí.

⁵⁵ Ver problema de diseño página 15.

En esta observación microscópica, se configuran, en un inicio, mecánicas que generan ruidos visuales: primero, acotar la mirada al más acá del cuerpo colonizado a un círculo, el cual es replicado en las Placas de Petri que contienen las muestras para ser analizadas; segundo, una geometría volumétrica, aunque esta vez cilíndrica transparente, asociando la vista y la mirada científica creadora de conocimiento a una visualidad circular.

Si bien los microscopios como aparatos de observación han evolucionado, y actualmente son máquinas que generan imágenes de encuadre rectangular —al igual que la cámara fotográfica—, es el ruido visual que forma un halo, el que nos dice que estamos frente al encierro de la mirada, por lo que se interviene el lente de la cámara fotográfica **NIKON REFLEX D3300** anexando un tubo que restringe la capacidad de observación del lente teleobjetivo **AF-P DX NIKKOR 70-300mm f/4.5-6.3G ED VR**. Este tubo hecho con tres **COPLAS PVC GRIS SANITARIO 75MM HOFFENS**, primero lijados por dentro y por fuera para evitar cualquier reflejo de luz, dejando la superficie porosa para absorber mejor la pintura negra mate **0522 OCTAVIUS SIPA COLORES**, que proporciona oscuridad total y

evita el reflejo de la luz al interior de éste. Por fuera fue pintado con spray negro brillante, por consideraciones de armonía con los colores del equipo de grabación. Para anclarse al lente, se usó un **ANILLO ADAPTADOR PARA SOPORTE DE FILTROS CUADRADOS 58MM FANCIER**, para poder ser montado y desmontado, mientras que en el otro extremo del tubo, se colocó un círculo de 74,6 mm de diámetro cortado en láser, ubicado a los 27,5 cm de un total de 33 cm de longitud del tubo, con un calado de 2 mm de diámetro —el primer modelo fue hecho con 0,5 mm, el diámetro de una aguja normal, pero dejaba entrar muy poca luz y mermaba demasiado el registro—. Así, los 5,5 cm de diferencia entre el final del tubo y la ubicación del disco calado funcionan como un parasol, evitando la entrada de luz natural directa al ser las grabaciones en terreno.

[Izq] Fotografía del computador donde se ingresan las cantidades de pintura, para lograr la mezcla solicitada, luego de explicarle al vendedor de Homecenter Sodimac Arica, las propiedades necesarias para su uso.



[Der] Nombre de la muestra de pintura del catálogo Sipa Colores.



Ambas fotografías de la autora.

[Izq] Foto casi frontal del tubo para extensión del lente y restricción de la mirada en forma mocular, de 33 cm de longitud.



[Der] Lente 70-300mm, del cual se utilizaron entre 200-300mm de distancia focal con el tubo extensor conectado. Al poseer un estabilizador automático, se logró minimizar el movimiento de la imagen y el tubo, debido al viento y la inestabilidad de ciertos suelos.

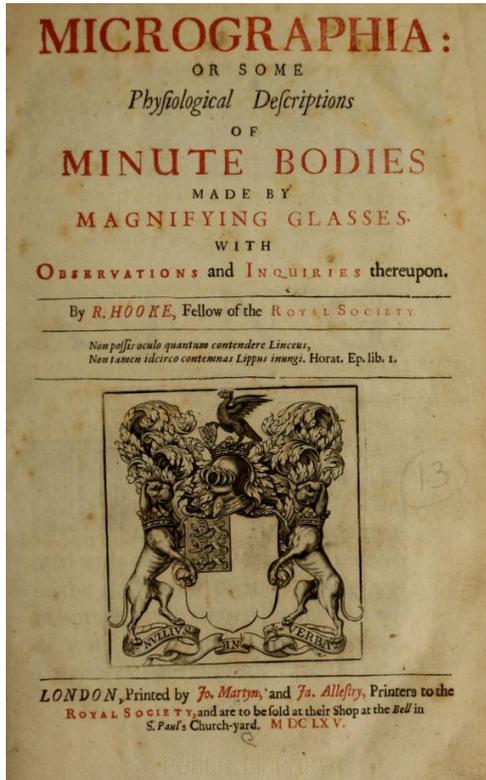


Ambas fotografías de la autora.

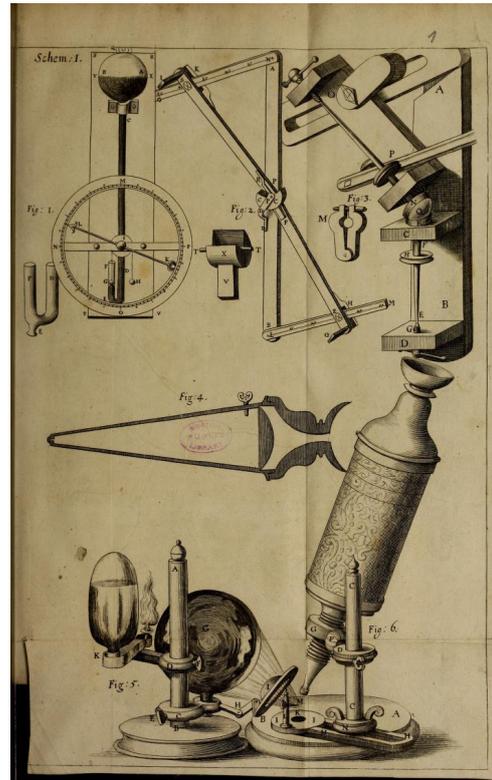


En estas fotografías se muestra el montaje final, cámara, lente y tubo extensor, lo cual al aumentar el peso del lente, implicó salir a terreno siempre con un trípode, para sujetar el tubo y no dañar el lente, ya que luego se le montó la grabadora Tascam con fur para suprimir los sonidos del viento o bullas externas. Esto al ser Arica una ciudad ventosa y con partículas en suspensión que pueden dañar los micrófonos de la grabadora, puesto que se utilizó en modo estéreo la mayoría de las salidas a terreno, excepto en la entrevista vía lavalier, y para registrar el sonido de la banda de la comparsa “Tumba Carnaval”, ambos en modo mono.

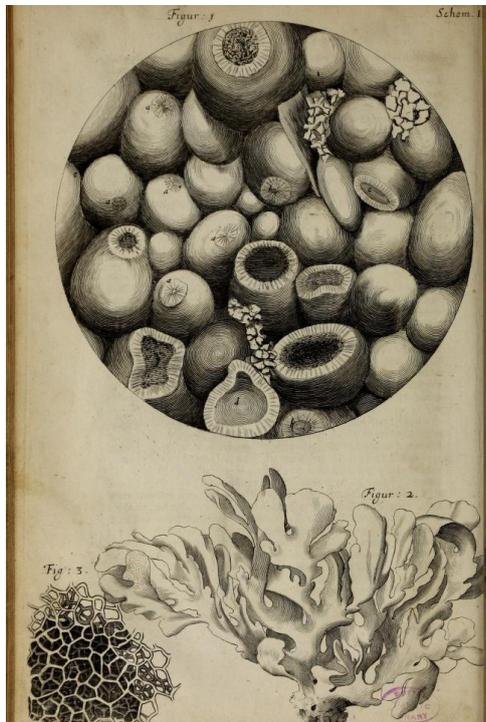
[Izq] Portadilla del libro de Robert Hooke *MICROGRAPHIA: or some minute bodies made by magnifying glasses with observations and inquiries thereupon*, publicado en 1665. Rescatado online: Boston Public Library; <https://archive.org/details/micrographiaorso00hook/page/n5>.



[Der] Ilustración del final del Prefacio del libro de Hooke, que contiene cinco Figuras, para ilustrar el modelo de microscopio utilizado. Rescatado online: Boston Public Library; <https://archive.org/details/micrographiaorso00hook/page/n37>.

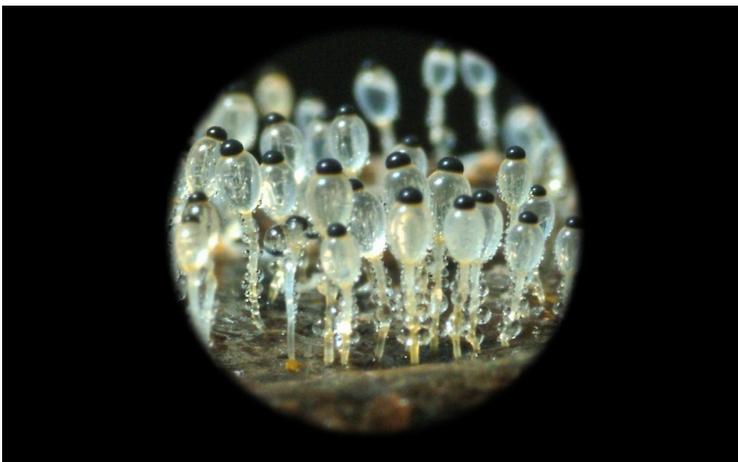


[Izq] Esquema IX, Observación XV, de una piedra adquirida por Hooke desde un cantero de la Comarca de Northampton, Kettering, Inglaterra. Rescatado online: Boston Public Library; <https://archive.org/details/micrographiaorso00hook/page/n147>.



[Der] Esquema XI, representación del corte de tallo de una hoja que Hooke encontró mientras caminaba, no se especifica el tipo de flor. Rescatado online: Boston Public Library; <https://archive.org/details/micrographiaorso00hook/page/120>.





Pilobolus, Dung fungus.

Imagen microscópica de 100-400 μm , de ARTIS MICROPIA, extensión del Museo de Microbios de Amsterdam, parte del Amsterdam Royal Zoo, Holanda. Rescatado en: <https://www.micropia.nl/en/discover/microbiology/pilobolus/>



Agar.

Imagen en una Placa de Petri, medio utilizado comúnmente para la creación de microorganismos, también conocido como agar-agar. Rescatado en: <https://www.micropia.nl/en/discover/microbiology/agar/>



Experimentación #1.

Observación del cuerpo con el lente AF-S NIKKOR 18-55MM F/3.5-5.6 G VR II en 55mm adicionando un VIVITAR HD4 MC AF HIGH DEFINITION 2.2X TELEPHOTO CONVERTER para lograr una observación monocular teleobjetiva de 121 mm, con 5mm de diámetro calado en la tapa de un envase de crema cilíndrico de 8cm de largo, cubierto con cinta aislante negra.



Experimentación #2.

Se observan varias partes de la cara, esta vez, para ver la visualidad que se adquiere con los 121mm de distancia focal obtenidos. Se logra un ruido visual como halo del encierro de la mirada, sin embargo, hace falta más distancia focal, ya que en estas imágenes, la autora se encontrará encima de la piel de la observada.

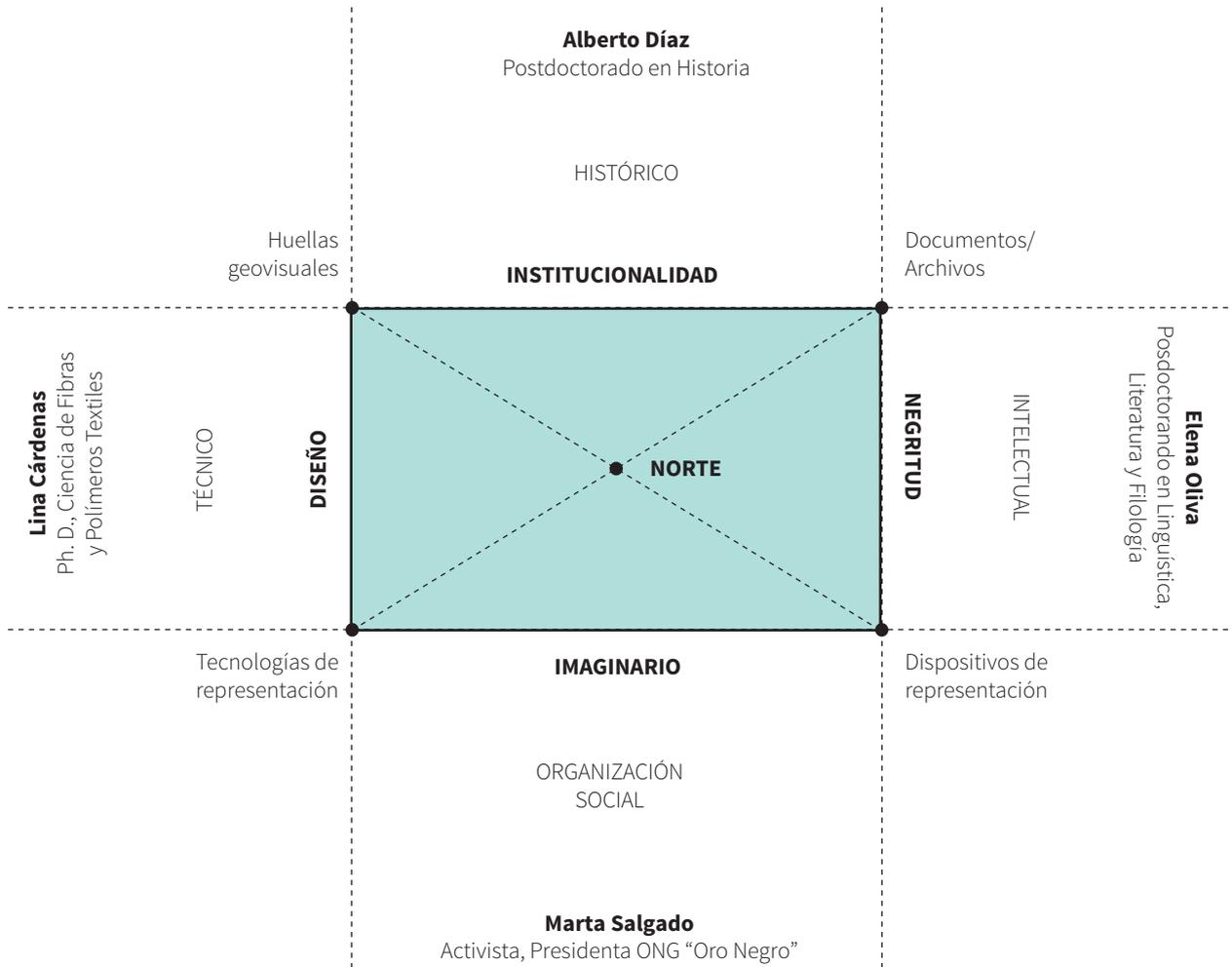


Diagrama #4. Modelo de observación de la negritud afroarriqueña/ 2D

CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA

Luego de experimentar con la intervención de la cámara y resolver las distancias y lentes a utilizar, en conjunto con la validez y satisfacción por parte de la autora de la visualidad lograda, se elaboran los siguientes diagramas que conectan los distintos campos desde donde provienen lxs entrevistadxs seleccionados, y cómo interactúan los tangibles, es decir, el objeto de estudio y los componentes materiales de la investigación realizada.

El Diagrama #4, explica cómo dos planos con cuatro campos: Histórico, Intelectual, Organización Social y Técnico, que devienen en aristas: el **Diseño** — la Técnica asociada a la medición del color que vincula a Lina Cárdenas, encargada del Laboratorio de Color de la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile y también al quehacer del Diseño mediante el dominio de diversas técnicas—; la **Institucionalidad** como ente físico respaldado desde lo Histórico —entendiendo la Historia como la mirada oficial, por tanto análoga con la Visualidad— en este caso abordado por el historiador Alberto Díaz; la **Negritud** como concepto nacido en la década del 30 y estudiado por los intelectuales

afrocaribeños, expertís de Elena Oliva —quién al momento de la entrevista se encuentra cursando un Post Doctorado que profundiza el estudio de éstos intelectuales—; y el **Imaginario** desde la Organización Social abordado por Marta Salgado —quién desde la ardua defensa de lo afrodescendiente, tiene una mirada que discrepa con el término Negritud—, siendo la búsqueda por el reconocimiento por parte del Estado chileno de la étnia como Pueblo Tribal Afrodescendiente chileno, que para efectos del proyecto es denominado como lo afroarriqueño.

Estas cuatro variables: Diseño, Institucionalidad, Negritud e Imaginario, actuando como rectas en el plano, se intersectan en tangibles, originando desde las distintas combinaciones los siguientes vértices:

- **Huellas geovisuales:** Se refiere a una forma de aunar distintas representaciones de lo afroarriqueño bajo un mismo criterio. Dentro de éstas se encuentran las fotografías familiares y particulares de la comunidad afroarriqueña que no están registradas por las instituciones ni estatales ni privadas, sino que sólo es posible encontrar por contacto directo con afrodescendientes. También se incluyen en este grupo el Censo de 1871, el último realizado bajo la soberanía peruana sobre la ciudad de Arica, dónde se explicita la clasificación de los habitantes como Blancos, Indios o Negros, siendo éste un documento. Otro de los elementos son los mismos archivos fotográficos utilizados en el video-ensayo, los cuales tienen una numeración para ser ubicados físicamente, en este caso en instituciones del Estado. Si bien, éstas son las huellas geovisuales a las que tuvo alcance la investigación, también pueden clasificar registros audiovisuales, postales, cartas, dibujos, entre otros objetos que detenten visualidad.
- **Documentos/Archivos:** Se acota estrictamente a objetos que pueden ser consultados bajo una codificación específica en instituciones tanto estatales como privadas. En este caso, caen en esta intersección, el Censo de 1871 conservado en el Archivo Histórico Vicente Dagnino de la Universidad de Tarapacá, dentro del cuál también están las fotografías del Fondo Fotográfico Manuel Yanulaque Scorda y los Microfilms Fondos Judiciales y Notariales de Arica (1774-1856), los cuales se han trasladado paulatinamente desde el Archivo Nacional de Chile; la colección de la Revista *Corre Vuela* de la Biblioteca Nacional de Chile; y las fotografías de la Colección Archivo Fotográfico del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, realizadas entre 1940-1960 para la exposición “El Rostro de Chile”.
- **Dispositivos⁵⁶ de representación:** Se centra específicamente en las expresiones de carácter Intelecual y de Organización Social, donde clasifican las escrituras, producción bibliográfica, organizaciones sociales, comparsas, bandas musicales, instrumentos musicales, cámaras fotográficas, entre otros aparatos e instancias que constituyen la representación del sujeto afroarriqueño, y que son realizados bajo la urgencia de ser representados ante el no reconocimiento por parte de la Institucionalidad.
- **Tecnologías de representación:** Este vértice es bastante más propio del Diseño, ya que a diferencia de los dispositivos de representación, hace alusión a los medios de producción y reproducción de esas representaciones, que no vienen directamente del sujeto en cuestión, sino también desde una mirada foránea —desde el Sur—, encontrando asidero en las técnicas de impresión, considerando su circulación y distribución, la ilustración de caricaturas, la misma fotografía, pintura, xilografía, entre otros.

⁵⁶ Reflexión dada por Agamben (2011) en su artículo “¿Qué es un dispositivo?” en *Sociológica*, 73, pp.249-264.

Las variables anteriormente descritas y ejemplificadas en el Diagrama #4, toman forma tridimensional respecto al encuadre para la observación de la negritud. Esta tridimensionalidad forma un octaedro al considerar que pueden existir dos perspectivas desde la cual se mira. Una, perteneciente al Norte, cuando hablamos de las representaciones y archivos generados por la organización civil afroarriqueña, y otra desde el Sur, al responder a las caricaturas de la Revista *Corre Vuela*, al igual que las fotografías para “El Rostro de Chile”.

Esta doble perspectiva, hace alusión, de forma macro, a que todas la imágenes producidas tienen una perspectiva oficializada mediante la Institucionalidad y el discurso del momento, a la vez que esconden una lectura oculta que escapa no sólo a lo que se queda fuera del encuadre, sino, un análisis desde otra perspectiva decolonial que haga surgir las historias no contadas y resignifique las mismas imágenes.

Este es ejercicio de la perspectiva opuesta a la perspectiva oficial —si se mira desde la representación del Diagrama #5— se plantea geográficamente, quedando bajo la imagen o detrás de ésta, con intenciones colonialistas y de discursos centralizados sobre el rol de los afrodescendientes en la constitución de la República de Chile. Queda arriba de la línea de tierra o de la base, como una pirámide cuyo volumen se va edificando según la cercanía o lejanía que la observadora —en el caso de este proyecto, la autora y lxs entrevistadxs— tienen con la negritud afroarriqueña.

En este momento es donde entra en juego la dualidad opuesta entre Visualidad y Contravisualidad, al estar basado el proyecto en elaborar un contravisualidad, mirando desde el lado opuesto a la historia oficial las Huellas geovisuales de lo afroarriqueño.

En el Diagrama #6, lo que se observa es la constitución del total de información recaba respecto al color de la negritud afroarriqueña, el cual se obtiene y completa al final de proyecto, siendo el video-ensayo parte de la Mirada Experimental Contraoficial. Este volumen es el proyecto en sí mismo, ya que dentro de éste se contienen las decisiones de selección de una toma sobre otra, los ensayos, archivos y documentos que finalmente no se utilizaron en el video-ensayo, pero que son parte del proceso, la experiencia sensorial y emocional de la autora, los vínculos creados, las conversaciones por teléfono y otros medios con lxs entrevistadxs, una infinidad de datos, que se modelan, desde el Diseño y como propuesta de la autora, en este cuerpo volumétrico.

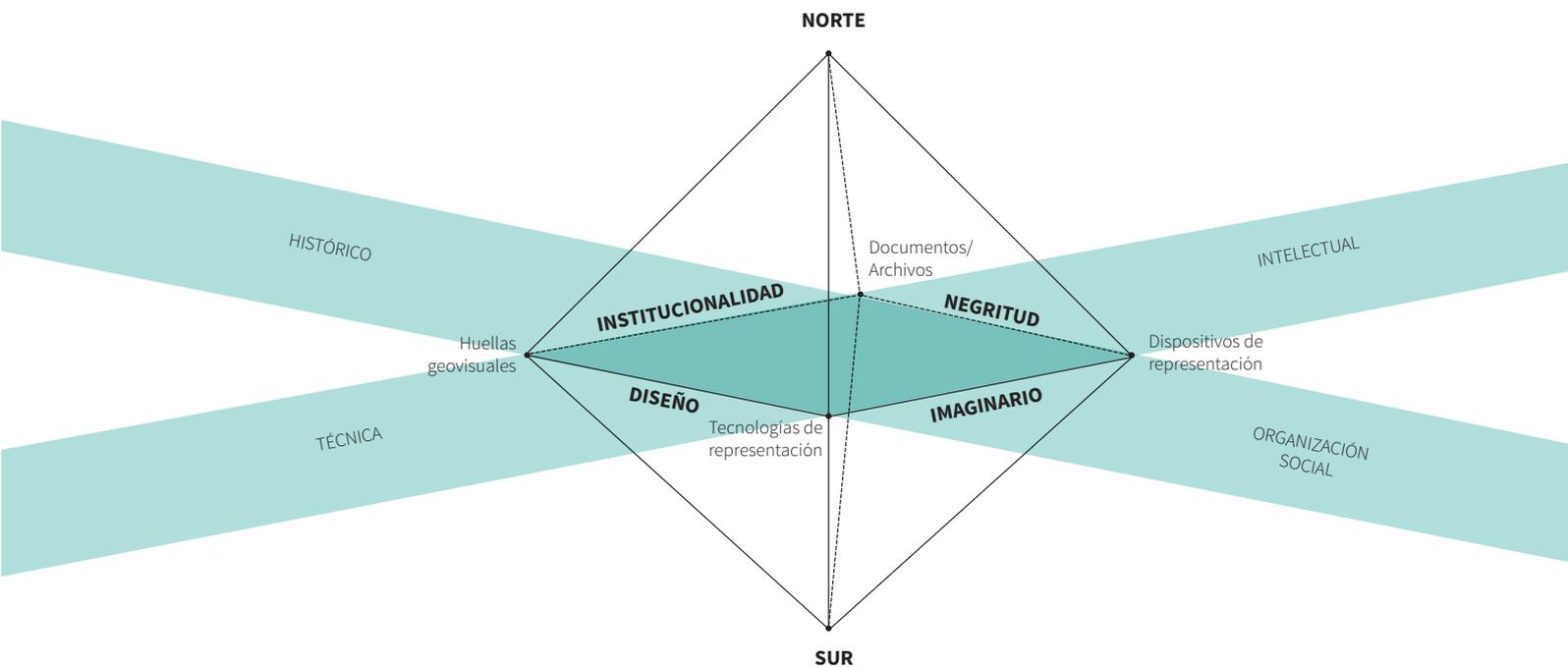


Diagrama #5. Modelo de observación de la negritud afroarriqueña/ 3D

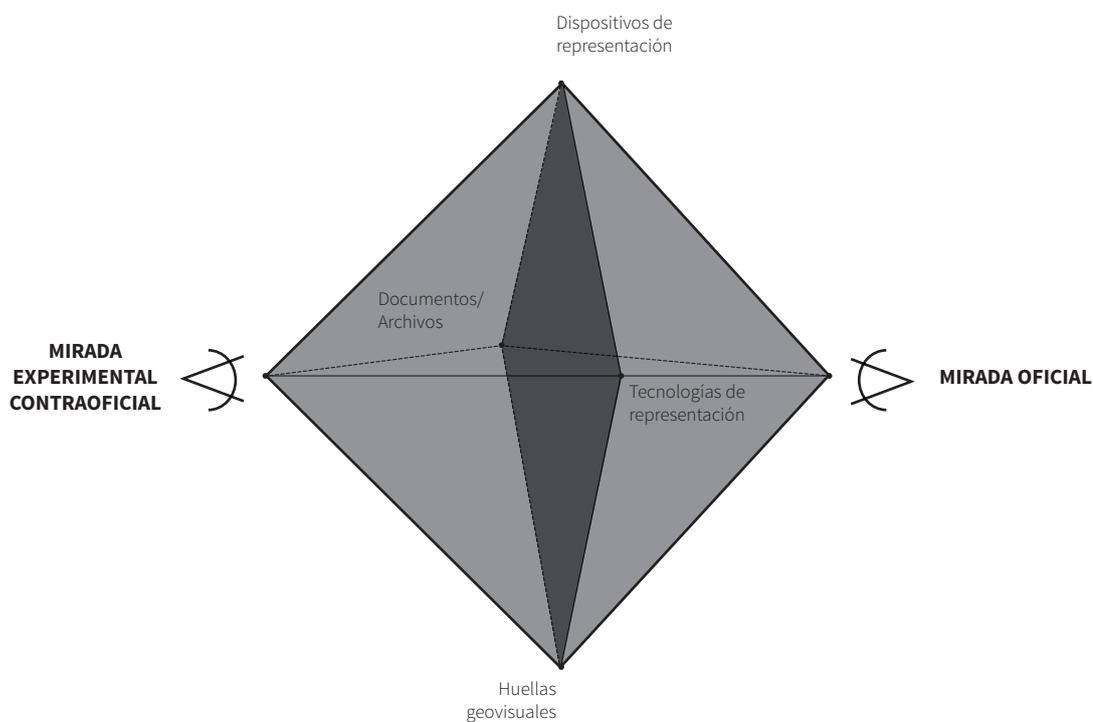


Diagrama #6. Volumen contenedor del color de la negritud afroarriqueña.

CONCEPTUALIZACIÓN ESTRUCTURAL

Finalmente, posterior a la Conceptualización Visual y Teórica, se pasa a dar forma primigenia a la estructura del guión del video, mediante una propuesta de exploración libre y confluyente, que tiene por objetivo el color de la negritud afroarriqueña como concepto de unidad. Esta unidad, luego, es medida y puesta en lenguaje por el espectrofotómetro y sus coordenadas, entendiendo que para llegar a esa decisión, es necesario vincular todo el proceso previo de Metodología en cuanto a los Marcos Teóricos y Conceptuales, dentro del cual, la colonialidad en sus distintas aristas, le es correlativa a cada campo descrito en base al Diagrama #4, y por tanto vinculado a cada entrevistadx.

El Diagrama #7, nos muestra la necesidad de contextualizar y denominar el dónde y desde dónde se está observando. Se toma de los Estudios Poscoloniales la definición del actual orden mundial como un Sistema-Mundo Capitalista/Patriarcal Moderno/Colonial, como la esfera bajo la cual se desarrolla la mirada mediante la observación. Dentro de este sistema, como nos interesa la representación de la colonialidad, es justamente que esta colonialidad abordada en el Marco Teórico, la cual da paso a los distintos círculos contenidos desde el punto inferior, por los que se debe explorar y experimentar para llegar a la negritud afroarriqueña.

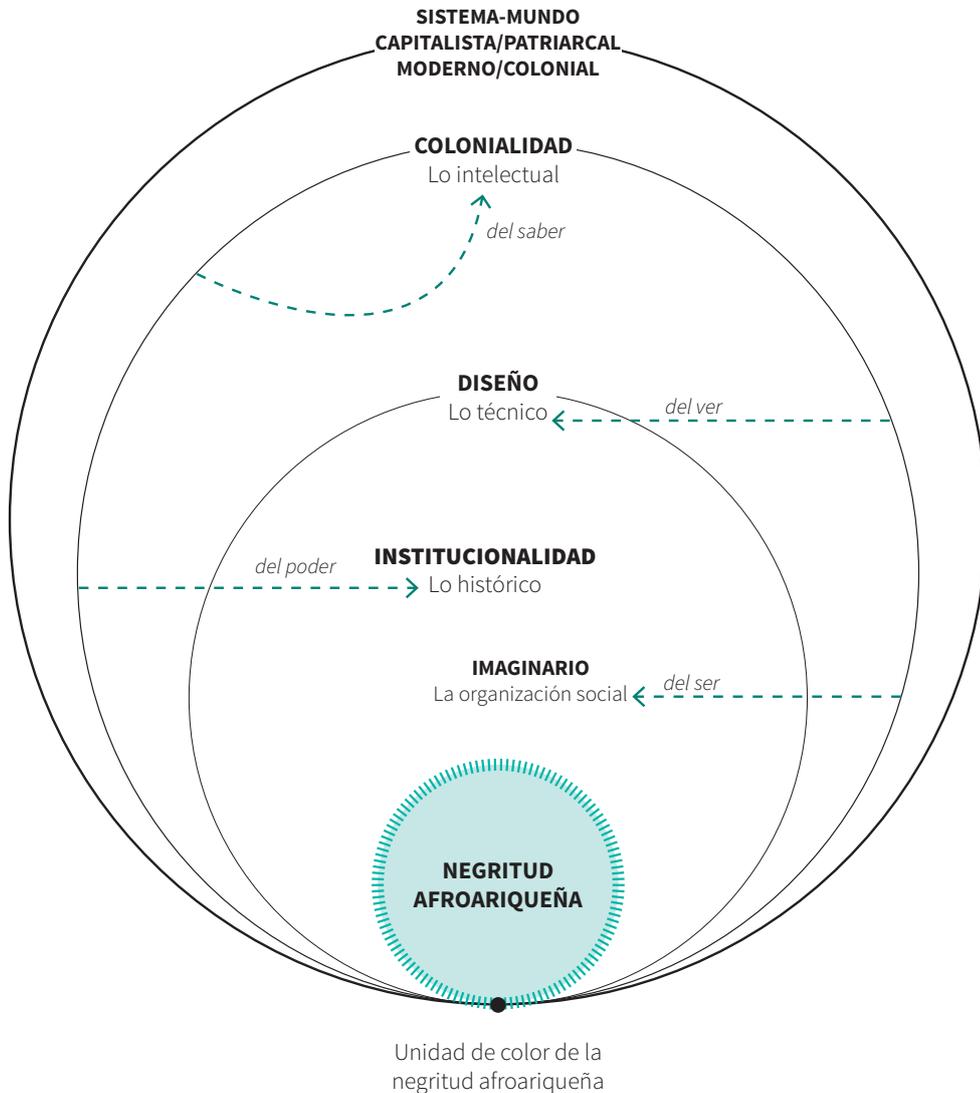


Diagrama #7. Estructura de exploración de la negritud en el video-ensayo.

ELECCIÓN ENTREVISTADXS

ALBERTO DÍAZ

Su elección se da por ser el autor del libro *Y llegaron con cadenas: las poblaciones afrodescendientes en la historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII-XIX)*, el cual fue fundamental en la etapa de investigación y desarrollo del Marco Teórico para el video-ensayo.

Alberto es Magíster en Antropología Social, Doctorado en Antropología y Postdoctorado en Historia, respondiendo a un perfil de investigador que busca reconstruir la historia de Arica desde voces ocultas por la historia oficial como lo son los pueblos originarios. Al alero de la Universidad de Tarapacá, este perfil académico, además se inscribe en un *locus* específico desde el cual se habla, siendo Arica el territorio de producción de conocimiento al mismo tiempo el espacio del objeto de estudio.

El cruce con el Diseño se da en el debate sobre las representaciones —en esta caso visuales, no de relatos— que han nutrido la Historia de lo afroariqueño en su disputa con la institucionalidad que para reconocerlos necesita pruebas de su existencia. Pruebas que se mueven entre los Documentos/Archivos resguardados por la misma institucionalidad y numerados bajo códigos de búsqueda, y las Huellas geovisuales que son las representaciones de la misma población afroariqueña, y cómo estos objetos dialogan con la investigación histórica.

Con estas dudas, específicamente sobre las caricaturas de la Revista Corre Vuela, que son utilizadas por Alberto en uno de los capítulos de su libro, es que se plantean las preguntas que conducen la entrevista, y por tanto el contenido que reflexiona sobre la representación visual de lo afroariqueño.

ENTREVISTADX	CÓDIGO PREGUNTA	PREGUNTA
	H1	En su experiencia como investigador: ¿Cuáles son los hitos más relevantes de la historia afroariqueña?
	H2	¿Qué tipos de documentos y archivos validan lo afroariqueño para ser investigado? ¿Cómo se relacionan los archivos “visuales” en el desarrollo de una investigación histórica?
	H3	¿Cómo sus investigaciones pueden aportar a la construcción de una contravisualidad de lo afroariqueño?

MARTA SALGADO

Vicepresidenta de la agrupación cultural “Oro Negro”, durante el periodo de investigación facilitó sus fotografías personales como objeto de estudio y puso los contactos de los integrantes de la agrupación para ser entrevistados y grabar en sus locaciones al momento del video-ensayo.

Formada en 2002, “Oro Negro” fue la primera agrupación afrodescendiente chilena creada para difundir, visibilizar y luchar por los derechos afrodescendientes y su reconocimiento por parte del Estado, en conjunto con la organización de actividades políticas y culturales tanto en Chile como con la comunidad afro a nivel internacional.

Desde la perspectiva de la Organización Social, en las fotografías personales familiares y en los registros de la misma organización, es posible reflexionar acerca del imaginario que ha construido la comunidad afroarriqueña, los objetos en los cuales se plasman estas Huellas geovisuales y los dispositivos de registro. Las imágenes hablan de los espacios en los cuales confluyen la política y la cultura afro, cuales son los cuerpos que protagonizan la articulación social y cómo son vistos ellos mismo desde su vivencia oculta.

Las preguntas se enfocan en dar voz en primera persona a la visión interna de lo afroarriqueño, plasmando el imaginario y los elementos que conforman esta contravisualidad.

ENTREVISTADAX	CÓDIGO PREGUNTA	PREGUNTA
	C1	¿Qué es ser afroarriqueño? ¿Qué elementos conforman la identidad afroarriqueña en su dimensión cultural? ¿Cuáles de esas manifestaciones pertenecen al campo visual?
	C2	¿Por qué crear una organización social afroarriqueña? ¿Cuáles son las reflexiones que fundamentan esa decisión? ¿Por qué llamarla Oro Negro?
	C3	¿Con qué dispositivos la comunidad afroarriqueña ha registrado y representado la negritud? ¿Cómo han adquirido estos dispositivos, y cuál ha sido la circulación de sus registros?

ELENA OLIVA

Doctora en Estudios Latinoamericanos, trata en su libro *La negritud, el indianismo y sus intelectuales: Aimé Césaire y Fausto Reinaga* el concepto de negritud desde su origen de mano de intelectuales africanos y afrocaribeños al inicio del siglo XX, y el cómo este concepto responde a las distintas realidades políticas de los países de procedencia de quienes encuentran en la negritud la posibilidad de visibilizar un pensamiento crítico desligado del saber colonial.

Elena, en su profundización del concepto analiza las Huellas geovisuales de lo afroarriqueño intentando distinguir cuales son los discursos presentes en cada una de las representaciones gráficas, contrastándolas con los discursos oficiales y contraoficiales de la época de su reproducción.

Desde el espacio de lo intelectual y la generación de conocimiento, Postdoctorando en los intelectuales afrocaribeños, su experiencia como investigadora permite el diálogo entre postulados de los Estudios Visuales y Estudios Latinoamericanos aplicados a la imagen, relacionando el trabajo de campo con la comunidad afroarriqueña y sus propias investigación mediante publicaciones locales. Se establece una mirada contrahegemónica a la colonialidad del saber que prima en las teorías que analizan las imágenes de realidades que le son “alternas” y subyugadas por el mismo aparato del Estado-nación.

Se establecen preguntas que intersectan los Estudios Visuales y Estudios Latinoamericanos para analizar las representaciones de lo afroarriqueño en las imágenes utilizadas para el proyecto y las posibles repercusiones de éstas desde el área de lo intelectual.

ENTREVISTADX	CÓDIGO PREGUNTA	PREGUNTA
	E1	En cuanto a su experiencia como investigadora ¿Qué es para usted la negritud?
	E2	En relación con las huellas geovisuales de lo afroarriqueño que se le entregan. ¿Qué vínculos podría establecer usted entre sus conocimientos sobre la negritud y las representaciones visuales –institucionales, privadas y personales- en tanto ejercicio de creación de un imaginario de la negritud?
	E3	¿Cómo se imagina usted que se puede superar o contrarrestar la colonialidad desde la investigación y difusión del conocimiento? ¿Existe algún planteamiento paralelo o complementario a la contravisualidad?

LINA CÁRDENAS

Diseñadora Textil y Ph. D. en Ciencias de Fibras y Polímeros Textiles, trabaja como docente de la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile, siendo su trabajo en el Laboratorio de Color de la misma institución, el lugar donde se juntan el Diseño con la Ciencia a través de la medición del color en lenguajes de la Física.

El ejercicio de medición en un espacio de laboratorio es a su vez un ensayo material y técnico de análisis de muestras que son parte del estilo visual del video-ensayo, el cual se basa en el acto de aislar una muestra de la realidad y la posibilidad de crear conocimiento con los datos recabados.

Lina nos presenta el espectrofotómetro como aparato de validación científica del color expresado cuantitativamente, a diferencia de validaciones cualitativas asociadas más a la Psicología del color. Al igual que el microscopio óptico y el tubo extensor de la cámara, el espectrofotómetro encierra circularmente una parte de la imagen que se quiere medir, en la cual saca un promedio del color reflejado expuesto a una luz constante y mismo sustrato de impresión. Esto permite seccionar la imagen en una amplia cantidad de muestras de 3,5 mm de diámetro y comprender lo afroriqueño también, como la suma de sus colores más representativos.

Las preguntas se enfocan en cómo desde el Diseño y su corriente más técnica en cuanto a la validación de una investigación de corte cuantitativo, puede esbozar nuevos contenidos y miradas para descolonizar la mirada, al poner sus herramientas en pos de desbaratar los colores nacionalistas y racistas como representantes de la identidad local en un contexto globalizado.

ENTREVISTADAX	CÓDIGO PREGUNTA	PREGUNTA
	D1	¿Cuál es la relevancia del color en el Diseño, y por qué es importante investigar en esta área?
	D2	Usando las huellas geovisuales de la negritud/afroriqueño que se le entregan como material de trabajo y experimentación: Considerando el uso del Laboratorio de Color. ¿Es posible establecer una métrica desde el Diseño que represente a la negritud afroriqueña? (escala cromática, paleta de colores, modelos, etc.)
	D3	¿Cómo cree usted que la investigación en color puede aportar a construir imaginarios de la negritud que permitan superar o contrarrestar las categorías coloniales de raza que socialmente se asocian al color?

PREPARACIÓN

Luego de concluida la fase metodológica y la posterior conceptualización, siendo el objeto más importante de ésta la realización del guión, resultó necesario comenzar a experimentar y explorar en terreno las intervenciones realizadas a la cámara y las posibilidades de grabación y concreción del mismo guión. Bajo esta premisa, la autora comienza el proceso de preparación desde la cercanía de la capital, es decir, las entrevistas a realizar en Santiago, y por tanto visita al Estudio de grabación, para luego trasladarse a la ciudad de Arica con su equipamiento, lugar de interés para la observación del color de la negritud.

Esta fase de preparación que considera diversas pruebas a modo de testeo funcional del equipamiento y posterior grabación, fue realizada entre octubre de 2018 a enero de 2019.

1. Plano medio/ Primer plano/ Obversación Monocular. Estudio París, Santiago, Chile.
2. Observación Monocular 200-300mm. Arica, Chile.
3. Plano medio/ Plano detalle. Estudio EVDEC, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.
4. Plano general 35mm + Tascam. Arica, Chile.
5. Plano medio/ Plano detalle. Laboratorio de Color, Escuela de Diseño, PUC, Santiago, Chile.





Prueba #1
Plano medio/ Primer plano/ Obversación Monocular
Estudio París, Santiago, Chile.

Se realiza a inicios de noviembre de 2018, probando luego de descartar el Laboratorio de Fotografía de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, por poseer demasiado eco y tener iluminación tenue, y de contrastar con el Estudio del Instituto de Imagen y Comunicaciones de la misma casa de estudios, cuyos requerimientos de solicitud —cartas de solicitud, evaluación, aprobación y mentoring de un ex-estudiante de la unidad— implicaban tiempo fundamental para concretar las entrevistas en Santiago. Por lo mismo se decide arrendar el estudio tres veces: Prueba de Estudio, entrevista a Elena Oliva y entrevista a Lina Cárdenas.

En esta prueba se configura el ISO, apertura, velocidad de obturación, testeo de audio, ubicación de focos, entre otras. Las configuraciones de esta prueba y los resultados de su encuadre, fueron los utilizados para ser replicados en las dos otras entrevistas a realizar en Arica.



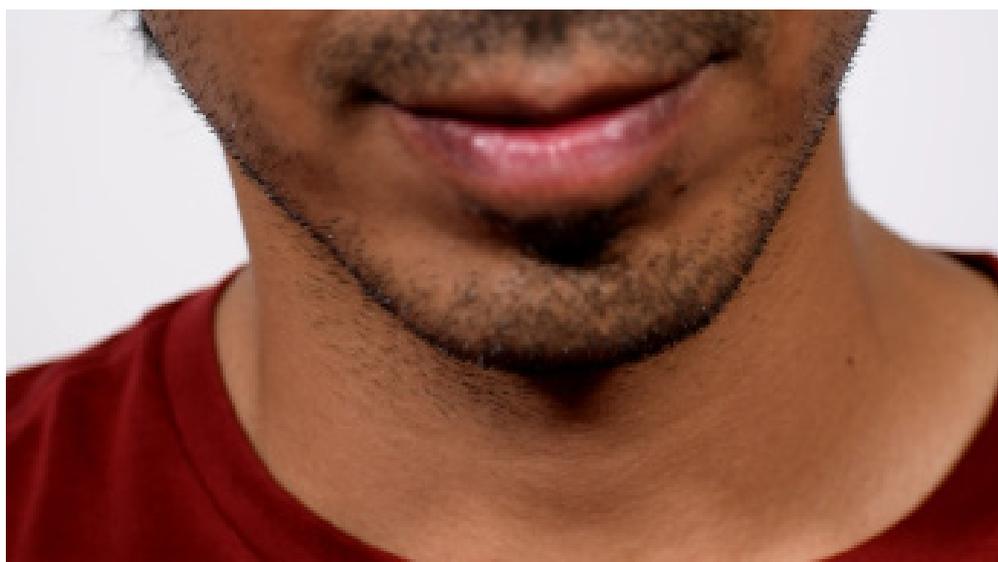
Prueba #2
Observación Monocular 200-300mm
Arica, Chile.

Con el prototipo construido y validado en cuanto a la distancia focal y diámetro del calado del tubo extensor, se realiza el primer trabajo de campo al exterior y con luz natural, desde la mañana hasta el atardecer para probar las condiciones de grabación en cuanto a luz y por tanto configuraciones de la cámara, y registro de audio.

En esta prueba, se generan las siguientes anotaciones:

- Fuerte viento y leves partículas en suspensión, por lo que es necesario un trípode pesado y hacerle contrapeso al tubo extensor, ya que al ser de material liviano y no estar anclado al trípode, se genera una vibración altamente perceptible por la alta distancia focal —300mm—. Se resuelve sujetar con la mano izquierda el tubo extensor, y trabajar la mayor parte posible a favor del viento.
- La luz es propicia antes del medio día y entre las 15-17 hrs, puesto que al mediodía la luz natural es muy intensa y la radiación influye en el cansancio de la autora y quienes la asisten o guían en la observación. Posterior a las 17 hrs, comienza el viento y la luz descende, ocasionando contrastes evidentes que merman la observación de detalles.
- Los días nublados son los más adecuados, ya que la iluminación es pareja desde las 9-16 hrs, logrando aprovechar toda la jornada durante el día. Por lo mismo, la planificación según el clima resulta fundamental para las visitas al Valle o ensayos de comparsas.





**Prueba #3****Plano medio/ Plano detalle****Estudio EVdEC, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.**

Durante el mes de noviembre del año 2018, se realiza la solicitud del estudio al Decano de la Escuela de Diseño de la Universidad de Tarapacá, para probar la iluminación y condiciones de audio, al ser éste un set de televisión, para entrevistas, con predominancia de luces cálidas y fondos verde croma.

Al no tener un sinfin blanco, se elabora un panel de tela blanca con listones de madera, de 2 mts de ancho por 1,8 de alto, en conjunto con una base de 2 mts de largo por 60 cms de ancho para colocar encima de una mesa, y así saber cuales serían las dimensiones necesarias para lograr el fondo blanco completo y la mesa, siempre de color negro, posteriormente resuelta mediante una tela negra tipo mantel, que no generara reflexión —usándose ésta en las cuatro entrevistas—.

Finalmente se realizaron pruebas de distintos encuadres, para configurar la cámara, ubicación de la grabadora y disposición de la autora en el set, tomándose la desición de dejar listo el estudio un día antes, para prescindir de un tramoya o asistente de grabación, puesto que generaba más confianza con lxs entrevistadxs estar uno a uno, al mismo tiempo que se observaba una conversación más fluida, esto reflexionado posterior a la reunión de acercamiento .



Prueba #4
Plano general 35mm + Tascam
Arica, Chile.

Al igual que la Prueba #2, se probó el comportamiento de la cámara respecto al encuadre de plano general, determinado para contexto. Este pone la diferencia en el video-ensayo generando un quiebre y explicitando el “viaje” al trabajo de campo donde se observa la negritud afroarriqueña. Por lo mismo, se basó en registrar paisajes cálidos, de luz propicia para hacer ese contraste con las grabaciones de estudio con iluminación fría, y como se verá más adelante, determina las decisiones de diseño para enfatizar las diferencias de una escena a otra.

A los pies de El Morro de Arica, es que se pudo llevar al extremo de la amplia gama de iluminación, siendo pasado las 15 hrs y antes de las 18 hrs —que empieza a atardecer, por tanto las alteraciones de configuración de la cámara cambian demasiado la visualidad para plano general—, el mejor horario para registrar contexto, junto con la mañana, bajo la condición de días nublados.

El fur de la Tascam, funciona perfectamente para registrar el sonido ambiente, suprimiendo y dejando en segundo plano conversaciones de gente que se encontraban merodeando, esto es fundamental para prevenir y anteponerse en caso que, las condiciones de grabación en terreno no sean sonoramente óptimas, y así tomar planes de atenuación, pensando en la menor intervención de los registros en post producción.



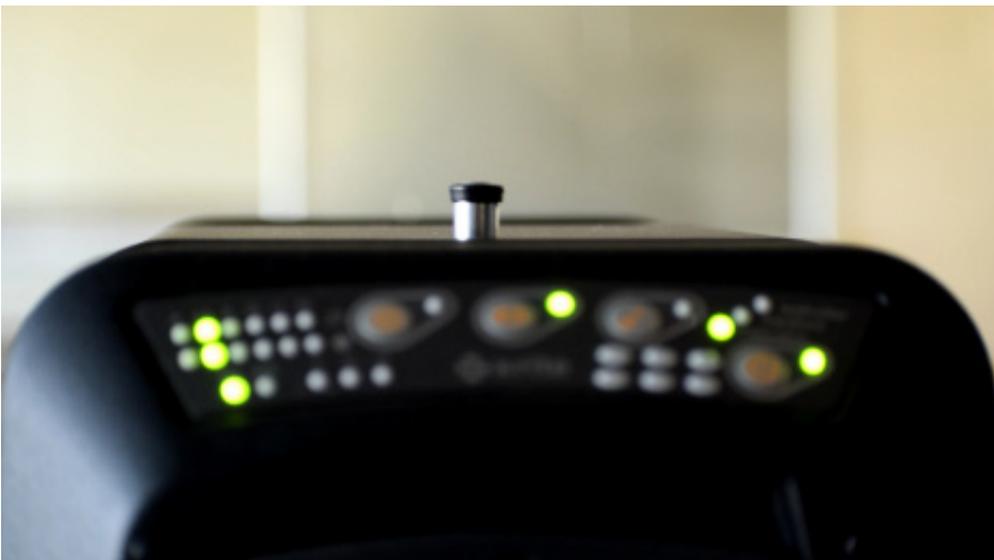


Prueba #5
Plano medio/ Plano detalle
Laboratorio de Color, Escuela de Diseño, PUC, Santiago, Chile.

Esta prueba se realizó cerca del final del proceso de grabación, específicamente post tres de las cuatro entrevistas —antes de la entrevista a Lina Cárdenas, pues con ella también se analizaron y conversaron temas asociados a la métrica del color por parte del Diseño—, y además posterior a la Observación Monocular y registro de contexto en Arica.

Junto con esta prueba, se realizaron las mediciones de las 10 imágenes de archivo con el espectrofotómetro, con la inducción a su utilización por parte de la encargada del Laboratorio de Color, la profesora Lina Cárdenas, y cuya medición por parte de la autora tomó tres días de 10-14 hrs, resultando un promedio de 1,2 hrs por archivo, considerando esos 20 minutos de 1,2 hrs, como tiempo de recambio de archivo, recalibración, descanso, manejo del equipo de registro del proceso, entre otros.

Con esta última prueba, se pudo concluir el proceso de aprendizaje en terreno y alfabetización —no experta, sino más bien básica e introductoria—, para poder vincular y relacionar los conceptos abordados en el proyecto, y por tanto llegar con propiedad a la cuarta y última entrevista —además última etapa del proceso de grabación— con la praxis de los elementos que en las dos reuniones de acercamiento con Lina, se pusieron en discusión.





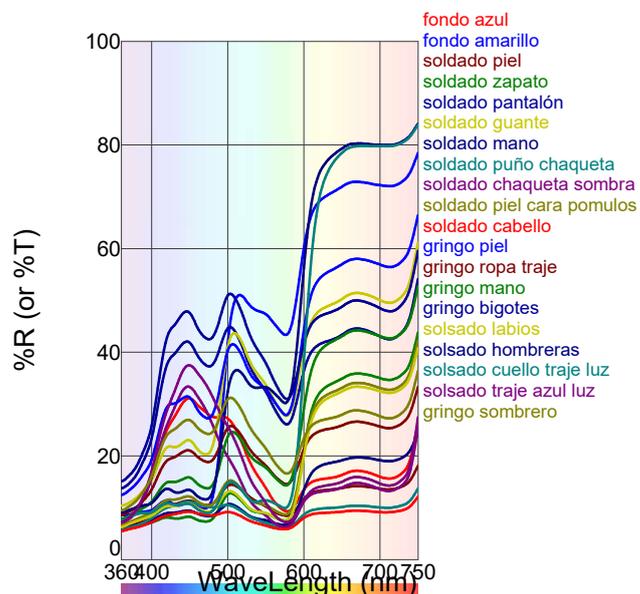
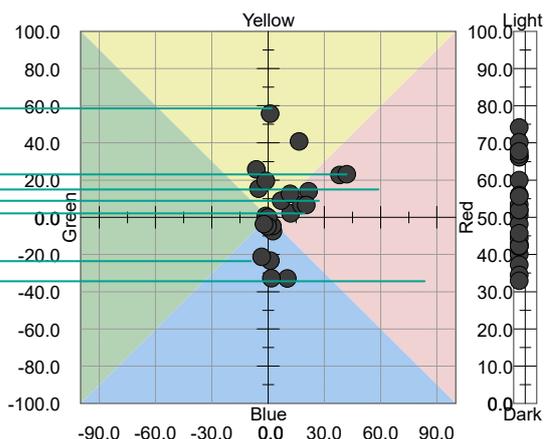
QC

01-04-2019 13:08:27

UNIVERSIDAD CHILE

<Name of Std>

CIELab: D65-10



<u>Trial Name</u>	<u>L*</u>	<u>a*</u>	<u>b*</u>	<u>C*</u>	<u>h°</u>
rojo borde	50,54	38,14	22,71	44,39	30,78
piso verde	59,95	-4,96	15,36	16,14	107,88
piso verde oscuro	55,91	-6,21	25,66	26,40	103,59
azul piso	42,79	1,25	-23,38	23,41	273,05
fondo azul	48,13	-3,37	-21,28	21,54	260,99
fondo amarillo	74,10	1,14	55,58	55,60	88,82
soldado piel	39,99	-1,22	0,66	1,39	151,82
soldado zapato	42,33	21,60	13,95	25,71	32,85
soldado pantalón	66,13	0,47	-5,38	5,40	274,99
soldado guante	66,16	-1,16	19,52	19,56	93,39
soldado mano	37,25	12,04	2,00	12,21	9,45
soldado puño chaquet	34,50	2,63	-7,47	7,91	289,40
soldado chaqueta som	42,10	10,31	-33,01	34,59	287,35
soldado piel cara po	44,38	17,79	6,55	18,96	20,21
soldado cabello	32,90	2,34	-4,84	5,37	295,84
gringo piel	66,85	7,04	8,85	11,31	51,51
gringo ropa traje	51,89	0,02	-0,19	0,19	277,50
gringo mano	53,43	11,87	12,64	17,35	46,80
gringo bigotes	70,19	-0,26	-4,86	4,87	266,96
solsado labios	42,25	20,42	6,62	21,46	17,98
solsado hombreras	67,71	16,57	40,75	43,99	67,87
solsado cuello traje	51,94	42,00	23,14	47,95	28,85
solsado traje azul I	45,71	1,87	-32,76	32,81	273,27
gringo sombrero	55,58	-2,14	-3,64	4,22	239,58

Resumen emitido por el programa Color iControl de X-Rite posterior a la medición del espectrofotómetro: 1. Diagrama de Coordenadas Amarillo/Rojo/Azul/Verde; 2. Diagrama de Longitud de Onda en nanómetros; 3. Tabla en código CIELab de las muestras —datos que permitirán transcribir el color para ser interpretado en cualquier otra plataforma—.

DECISIONES DE DISEÑO

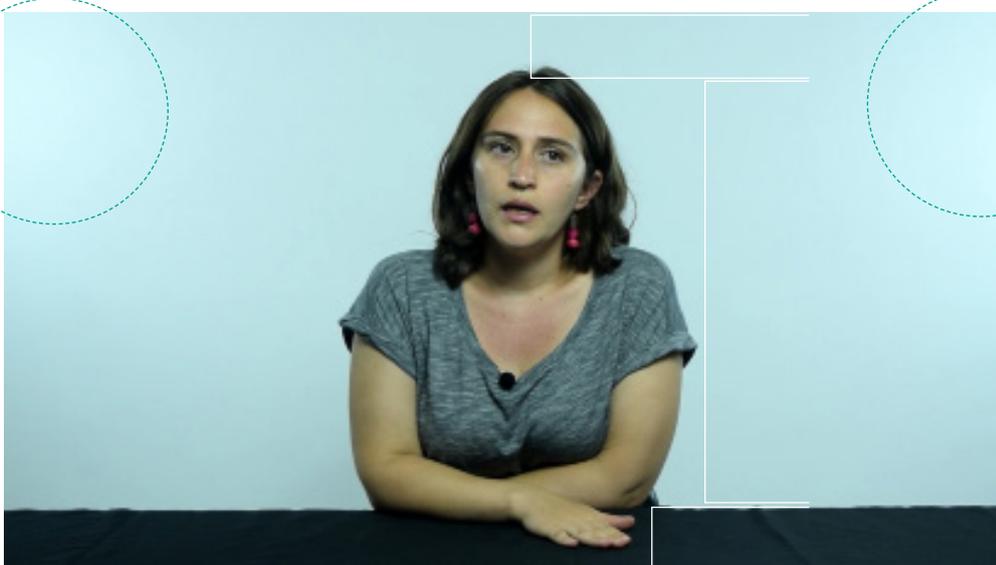
PRESENTACIÓN DE ARCHIVOS Y PRUEBA DE ENCUADRE

18 mm gran angular donde se observa a la entrevistada revisando las imágenes y la Pauta de Preguntas, mientras se realizan los ajustes de iluminación y sonido.



ENCUADRE Y CONFIGURACIÓN FINAL

Las entrevistas son realizadas con una distancia focal de 35 mm, dejando casi la misma distancia de la cabeza al cielo del encuadre como del área que abarca la mesa en la parte inferior del encuadre, con el entrevistado siempre al centro.

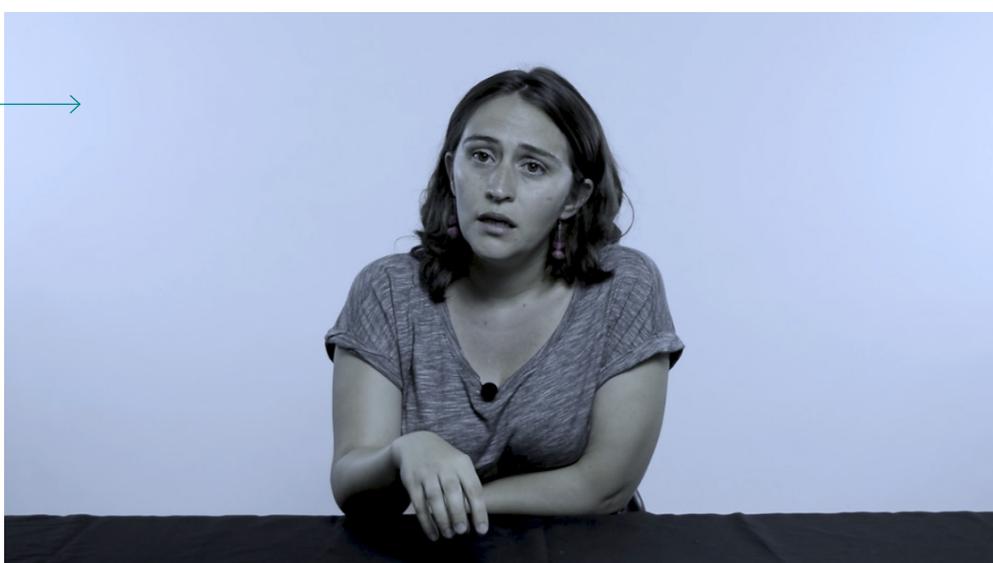


Corrección de color: Desaturación y bajo contraste tendiendo a sepia con luz fría.



CORRECCIÓN DE COLOR

Se desatura para poner énfasis en el relato oral de los entrevistadxs, y dar color exclusivamente a las escenas de registros de la negritud.



ESTILO FINAL

Con la desaturación y corrección de luz, se evitan los focos de luz y sombras originales que distraen del discurso del entrevistadx.



ÁREA MATERIAL DE REFERENCIA

ÁREA DESCRIPCIÓN TEXTUAL

ESTILO INTRODUCCIÓN

Dividido en dos áreas, se presenta al espectador definiciones fundamentales para entender el relato del proyecto.



Observación monocular.

Ejercicio de observación microscópica de los elementos visuales de la negritud del Pueblo Tribal Afrodescendiente en Arica—margen de la mirada reducido a 0,1 mm—obteniendo muestras como lo hace el microscopio, dispositivo que valida la taxonomización colonial de las cuerpos oprimidas.

A. INTRODUCCIÓN

A modo de explicación, se añade al video-ensayo una introducción en la cual se definen los conceptos fundamentales para entender el lenguaje y desarrollo del proyecto. Estos son: 1. Observación Monocular; 2. Placa de Petri; 3. Paleta de Colores.

⁵⁷ Entomólogo, Ingeniero Agrónomo y afrodescendiente, Abel Arturo Henry Guerra, padre de la autora, en conjunto con su madre Inés del Pilar Henry Gómez, acercaron a sus hijas al conocimiento mediante enciclopedias ilustradas para niños sobre diversos temas: El Universo, cuerpo humano, dinosaurios, naturaleza, atlas botánicos y del reino animal, entre otros.

⁵⁸ Estudios en el College de Ciencias Naturales y Exactas (primer semestre 2009), y Bioquímica (segundo semestre 2009 al 2010), ambas carreras en la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC).

⁵⁹ Catálogo de muestra de colores de cada empresa o servicio de Diseño, utilizada para normar y expresar los porcentajes de pintura para obtener el color requerido, siendo la más usada la Pantone, de PANTONE®, creado en 1963 la PANTONE MATCHING SYSTEM®.

Como fue abordado anteriormente, la Observación Monocular deriva de la conceptualización de la visualidad obtenida mediante los primeros experimentos de observación microscópica, tomando como referencia los escritos de Robert Hooke, publicados en 1665. Esta visualidad se mantuvo con los microscopios ópticos, y tiene un catalizador personal y autobiográfico, en cuanto el padre de la autora⁵⁷, formó un criterio y modelo científico de la mirada, que llevaría a la misma a indagar formalmente en las Ciencias Biológicas⁵⁸.

Esta observación es realizada sobre una Placa de Petri —placa de vidrio—, siendo éste el segundo elemento importante a explicar para entender la Observación Monocular y la búsqueda por encajar la muestra. Se define este elemento en la pantalla para que la audiencia comprenda la raíz científica y estilo gráfico del proyecto, sin que se presente de golpe y quede una gran nebulosa respecto a los cambios de “enfoque” del video-ensayo.

Finalmente, la Paleta de Colores, es una herramienta propia del quehacer del Diseño y de las Artes Gráficas, utilizada para hablar de la predominancia y definición de una imagen o diseño en términos cromáticos, siendo estandarizados mediante las distintas Pantone⁵⁹. Como se abordó en el Marco Conceptual, el color es una de las palabras claves y tronco central del proyecto, puesto que la mirada de la autora, con formación en Diseño, centra sus ojos en los colores que se desprenden de la negritud e imaginario afroarriqueño en cuanto a sus representaciones y colores predominantes evidenciados mediante la Observación Monocular y la medición del espectrofotómetro.

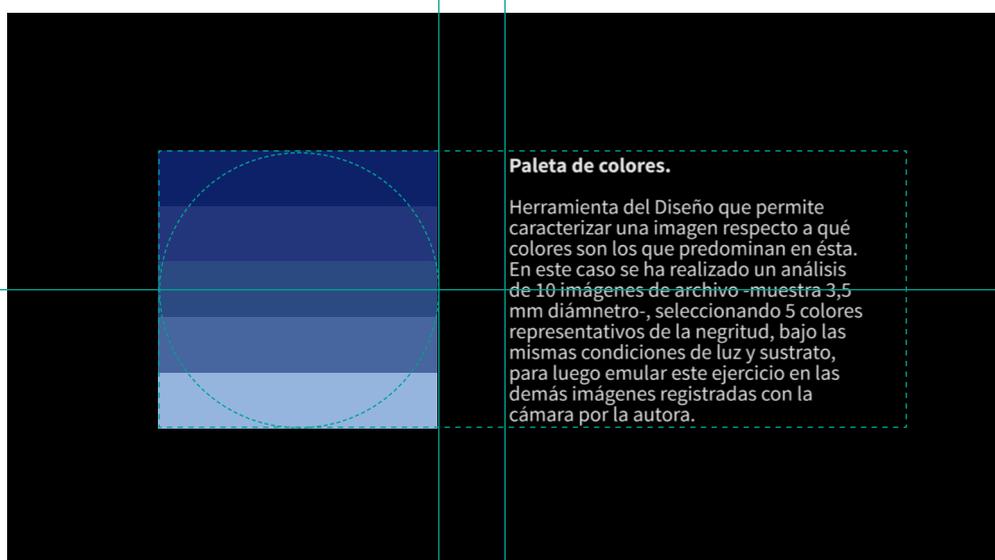


Placa de Petri.

Recipiente de vidrio circular que contiene una muestra con el fin de observar el comportamiento de microorganismos. Se toma la visualidad que produce el delimitar circularmente lo que se observa en detalle, descontextualizando y deshumanizando la muestra, otorgándole significado según la información que la acompaña - relato, silencio, sonido, créditos-.

REPETICIÓN DEL ESTILO

Con una duración aproximada de 10 segundos, se mantienen como imagen fija las descripciones.



Paleta de colores.

Herramienta del Diseño que permite caracterizar una imagen respecto a qué colores son los que predominan en ésta. En este caso se ha realizado un análisis de 10 imágenes de archivo -muestra 3,5 mm diámetro-, seleccionando 5 colores representativos de la negritud, bajo las mismas condiciones de luz y sustrato, para luego emular este ejercicio en las demás imágenes registradas con la cámara por la autora.

Si bien esta última definición escapa geométricamente a la composición círculo+texto, se respetan las áreas de distribución, siendo cada una ordenada desde lo más lejano a lo más cercano al campo del Diseño.



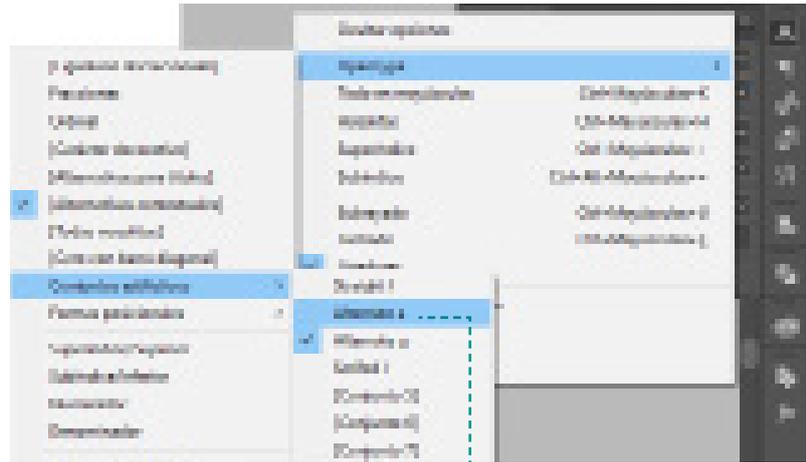
Laboratorio Regional atento en la detección de plagas cuarentenarias.

Recorte de inserto del diario La Estrella de Arica, 2015, en el cuál el padre de la autora maneja un microscopio, dispositivo de observación científico de referencia en el presente proyecto. Fuente: Material familiar.

*Además autor de las dos primeras imágenes utilizadas en la Introducción.

NEGRITUD
NEGRITUD
NEGRITUD

Tipografía Source Sans Pro **Bold**
con Traking de 150 milésimas



Cambio de la *a* a la versión Alternate *a*, para evitar confusión de lectura con la “o”

85pt [**NEGRITUD**
70pt [con *bozal* y en silencio

Tipografía Source Sans
Pro **Regular** e *Italic* con
Traking de -40 milésimas

a *bozal* *a* *bozal*

B. TÍTULO

El título del video-ensayo, es heredado de la Investigación Base Memoria realizada en 2017. Ésto, debido a que dentro de las denominaciones que se le daban a los esclavizados llegados de distintos lugares de África, se encontraban dos tipologías: *ladinos* y *bozales*. Los primeros habían pasado por Europa, adquiriendo sus costumbres, mientras que los *bozales*, hablaban el idioma nativo de su lugar de extracción. Éstos fueron quienes llegaron a Arica, y que en relación con el no entendimiento, no sólo del idioma español, sino de su inexplicable condición inferior y deshumanizada, permanecían en silencio —incluso vacío existencial al ser despojados de sus raíces en todos los sentidos—, sumándose además que su historia ha sido silenciada durante siglos, siendo coherente además el asociar el mismo objeto bozal, ocupado para los perros o animales peligrosos —bestias—, para que no muerdan. Por lo mismo, la bajada del título es una analogía a la concepción de la visualidad afrodescendiente como una “verdad” silenciada de la bestia por el colonizador “civilizado”.



NEGRITUD
con *bozal* y en silencio



NEGRITUD
con *bozal* y en silencio



PROPORCIÓN Y ENCUADRE DE ENTREVISTAS

Se sitúa al entrevistadx centrado con un leve borde inferior mayor al superior, dado por la mesa y necesario para poder captar los movimientos y gestos de las manos.



GESTO GRÁFICO A LA OBSERVACIÓN MONOCULAR

Se encierra en un círculo el área que se observará del entrevistadx, introduciendo la Observación Monocular como forma de mirar la negritud y lenguaje visual del video-ensayo.

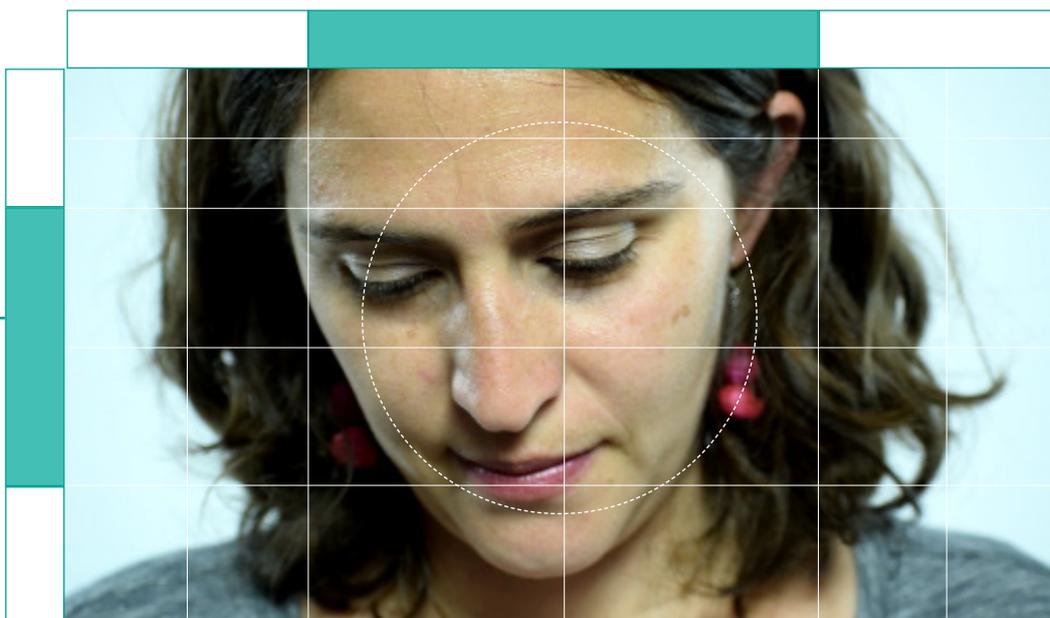


C. MIRADA DE LA AUTORA A ENTREVISTADXS

En estas capturas de pantalla del proyecto, se presenta la secuencia mediante la cual, las entrevistas van desde el plano medio basado en el contenido del discurso, hasta la Observación Monocular con énfasis en la cromaticidad de los detalles.

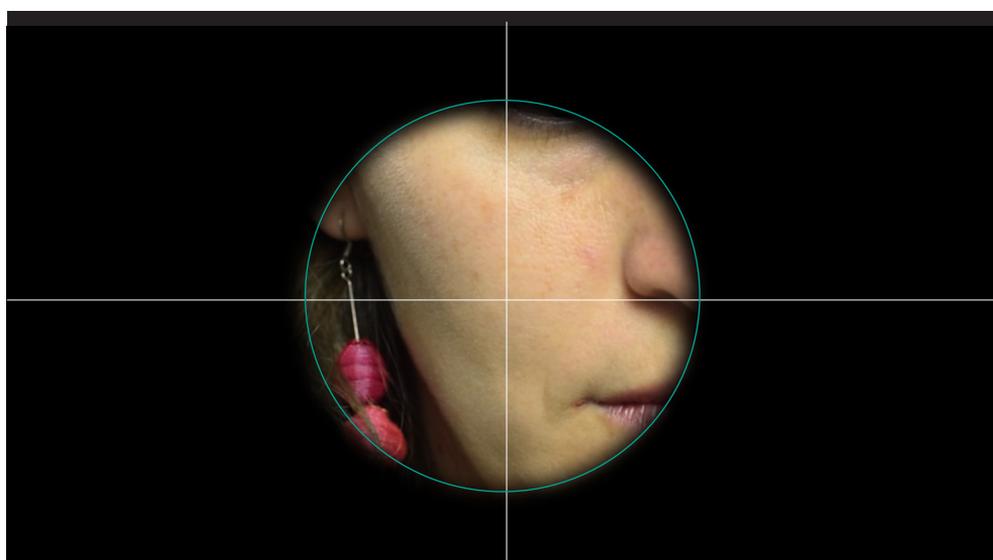
El plano medio y disposición de la mesa y del entrevistadx —centrado y desaturado— busca generar una visualidad fría y neutral, replicable en las cuatro entrevistas y que no robe protagonismo a los colores —como se verá en los otros encuadres—.

Esta tonalidad fría se asocia al imaginario de trabajo científico que se tiene en un laboratorio, el cual funciona bajo protocolos de seguridad e iluminación fría, puesto que permite observar los distintos experimentos que se estén realizando con la mayor veracidad y nula intervención del analista. Por esta misma razón la autora mira desde lejos —ubicada entre 2 a 3 metros del entrevistadx—, como se hace en los laboratorios, dónde se dejan las muestras actuar,



ESQUEMA DE PREDOMINANCIA DE ACCIÓN

La acción a observar se encuentra en el centro de los cuadrantes, ensayada con 300mm de distancia focal.



ESTILO FINAL

Con el tubo extensor conectado, se observa al entrevistadx, y se da un primer paso a la visualidad monocular.

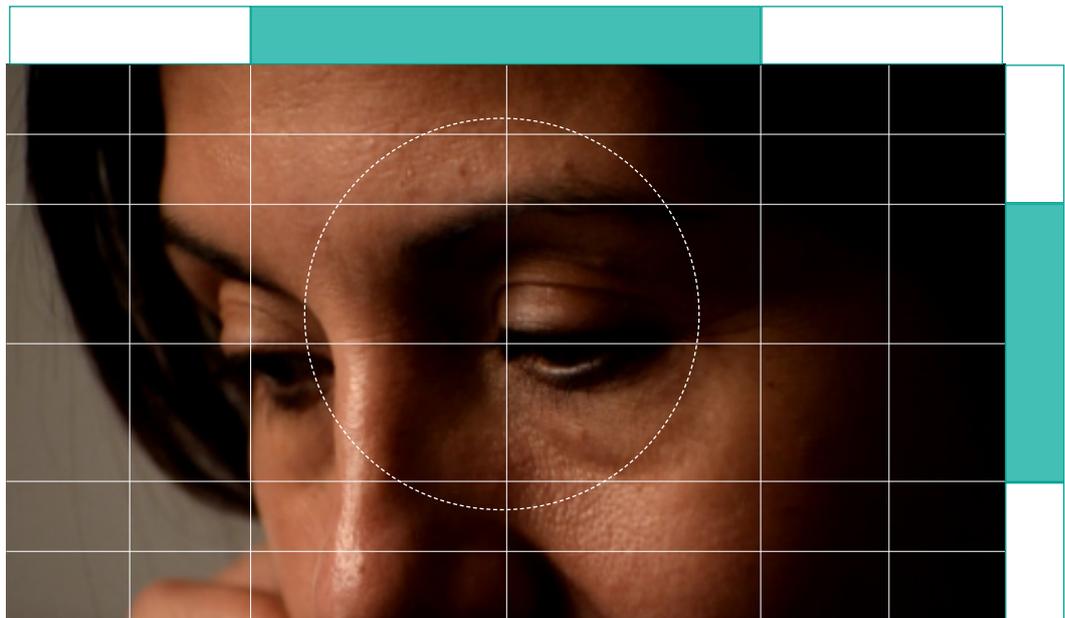
reproducirse —en este caso respuestas y lenguaje corporal—, sin intervenir en sus condiciones, ya que cualquier acción, por ejemplo, interrupción u opinión, altera el discurso de la muestra.

La autora se ubica al lado de la cámara, descalza y callada, mirando atentamente la muestra —entrevistadx—, a través de la pantalla de la cámara, cómo lo hace la científica mirando al microorganismo a través del lente del microscopio —sea óptico o digital—.

Luego al momento de pasar a la Observación Monocular, se da un paso intermedio bajo el Esquema de Predominancia de Acción, para tener claridad del área a observar y rangos para moverse con el lente que cambia de 35 mm al 70-300mm, magnificado a 300 mm y ensayando el comportamiento del lente con esta distancia focal, para luego ensamblar el tubo extensor, con el que se explora la zona antes determinada, ya que esta observación es más inestable, por lo que debe ser previamente ensayada para optimizar los tiempos de registro.

ESQUEMA DE PREDOMINANCIA DE ACCIÓN

Al igual que la situación anterior, la acción predomina en los cuadrantes centrales del encuadre, en este caso, debido a las condiciones de iluminación.



INTEGRACIÓN PALETA DE COLORES

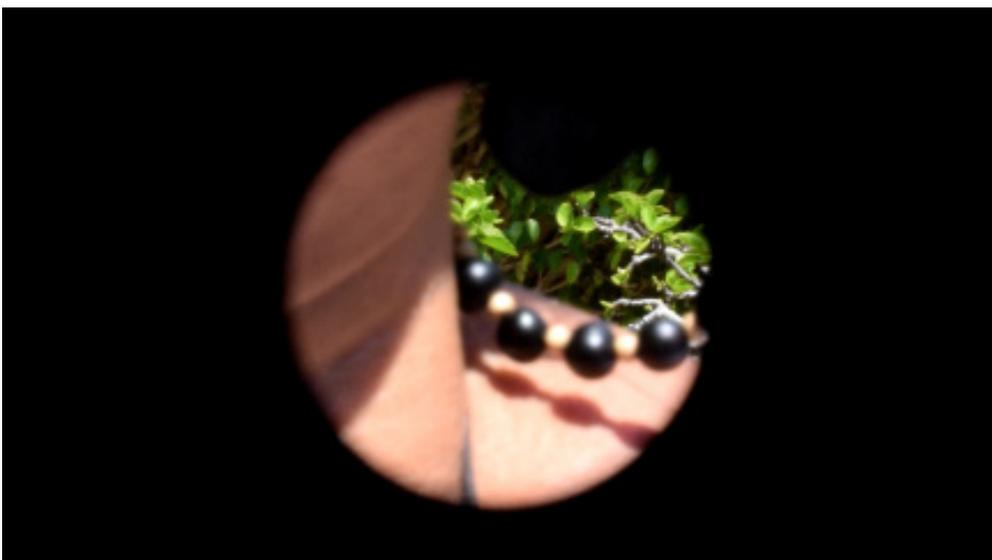
Ya habiendo determinado el área a observar, en la Edición, se analiza el clip y los colores que en cantidad y repetición predominan en el registro para elaborar la Paleta de Colores de la toma.



D. INTEGRACIÓN PALETA DE COLORES

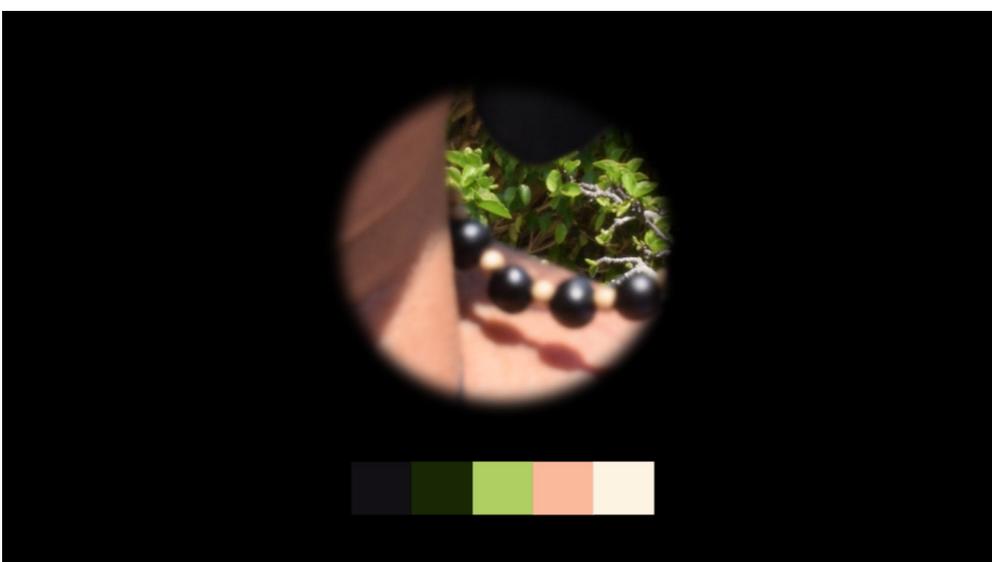
De toda la cantidad de tomas realizadas a lxs entrevistadxs, éstas son analizadas por la autora y seleccionadas bajo el criterio de mejor iluminación, estabilidad, enfoque, y riqueza de información visual. Este último elemento puede predominar sobre los otros, si la acción y la cromaticidad observada monocularmente resulta más interesante y relevante para el proyecto que otras que puedan verse más “nítidas” o “limpias”.

El objetivo de la Observación Monocular es acotar la mirada sin condicionar el concepto, cambiando el estilo presentado en las entrevistas y también en las escenas de contexto. Su visualidad —en este caso, ejercicio de contravisualidad—, posee dentro de sus características, ser un poco más sucio dejando un halo de transparencia negra, a veces porosa, ya que el calado de 0,5 mm del tubo extensor está hecho sobre un material poroso y que se va desgastando con el uso —evidenciando el recorrido temporal y geográfico del mismo aparato—, por lo mismo, las observaciones



OBSERVACIÓN CON LUZ NATURAL

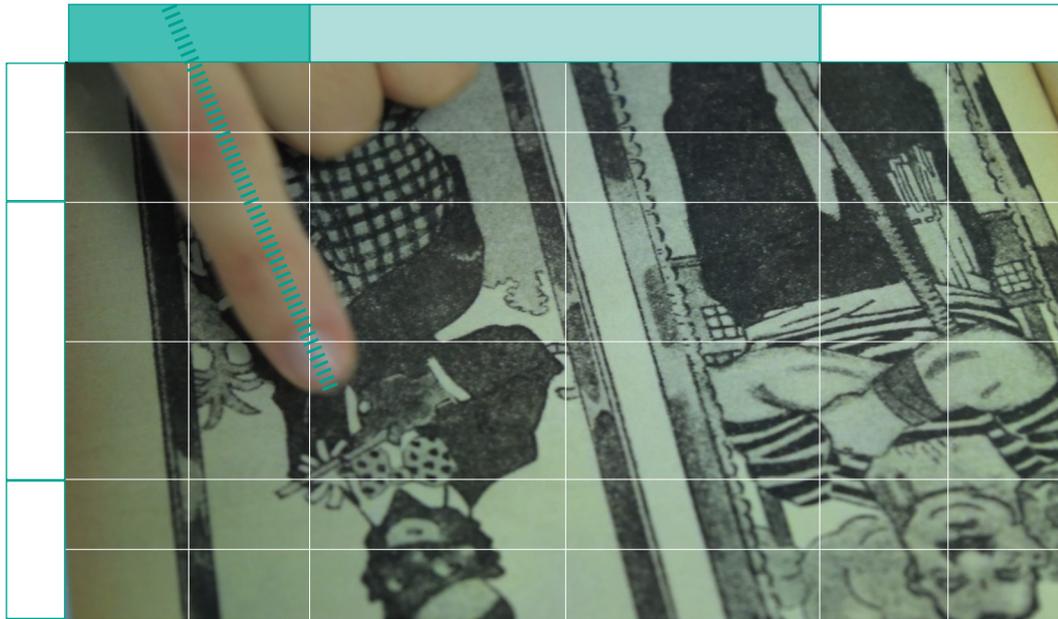
En este caso las áreas donde predomina la acción, hay información detrás del entrevistadx, que sin embargo son parte de la información cromática a recabar.



ESTILO FINAL

Se selecciona la toma más estable en cuanto a vibración del registro, para elaborar la Paleta de Colores.

en terreno y estudios de Arica son más ruidosas visualmente, ya que se está espuesto a todo tipo de material en suspensión o movimientos inesperados para registrar una acción interesante, a diferencia de lxs entrevistadx en Santiago y el Laboratorio de Color, que son recintos cerrados, y que al ser la primera y la última acción a registrar dentro del itinerario del proceso de grabación: la primera, el tubo extensor está en su máxima prolijidad y sin desgaste, recién salido de la máquina láser y limpio; mientras que en la última acción, fue guardado después de estar en terreno, y limpiado delicadamente, principalmente para no dañar el lente teleobjetivo utilizado al momento de ensamblarse.



Toma cenital en detalle de Elena Oliva comentando los archivos, en la cual se ve la disposición invertida de éstos, entrando la acción al encuadre desde el límite superior.



E. MIRADA DESDE LXS ENTREVISTADXS

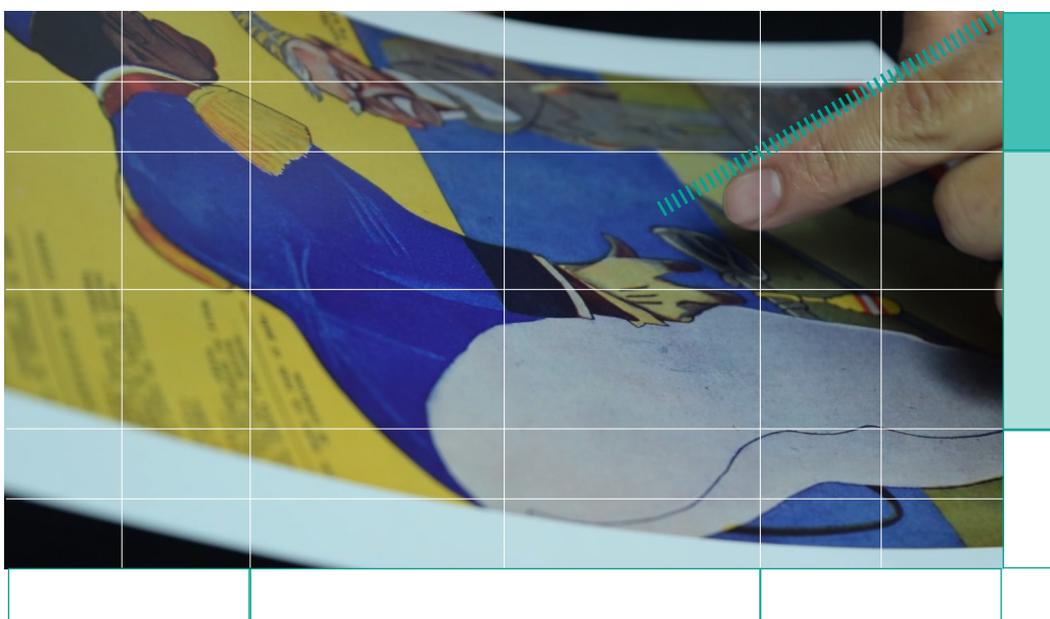
Lo que se presenta es el cambio de miradas. Si bien la autora sigue observando la acción a través de la cámara y el registro de ésta, se evidencia que las imágenes analizadas en el Laboratorio de Color y los registros fotográficos personales como representación de lo afroarriqueño, son mostrados al espectador desde la mirada de lxs entrevistadxs. La disposición de la imágenes no es de abajo hacia arriba, cómo se realiza en la presentación de los archivos (Sección F), sino que se observan invertidos —de arriba hacia abajo, dados vuelta, de lejos a cerca en cuanto a la proximidad con la cámara—, y se identifica la interacción corporal, de los dedos o manos de lxs entrevistadxs para enfatizar el cambio de perspectiva del discurso.

Este cambio se da también en el tipo de plano, que pase de plano medio a plano detalle, ubicando la cámara no a la distancia anterior —2 a 3 metros—, sino que a tope de la mesa donde se ubican lxs entrevistadxs, para realizar un plano detalle casi cenital, con inclinación vertical negativa, amplia en lo horizontal, liberando



DISPOSICIÓN DE LOS ARCHIVOS

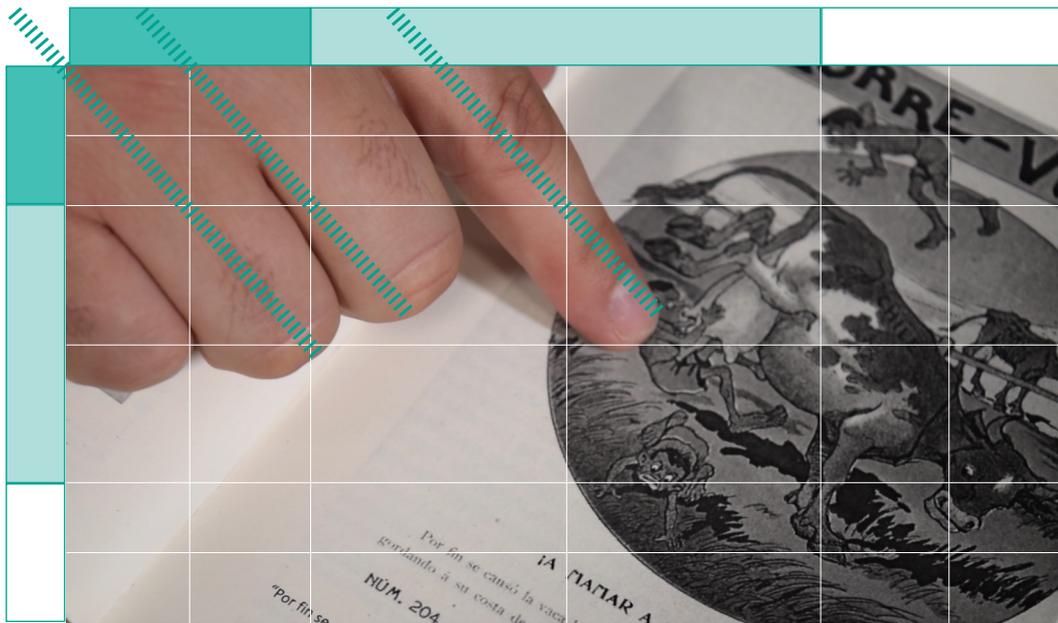
Esta toma pertenece al análisis de Lina Cárdenas, quien entra con los archivos y la acción desde el límite derecho y superior del encuadre.



los fijadores de la cámara, para tener movilidad con el objetivo de seguir la acción de interacción del cuerpo del entrevistadx con las imágenes.

Al estar el movimiento de la cámara bajo las coordenadas x e y , se puede apreciar la acción de interacción en el plano z , es decir, en los ángulos o deformaciones/distorsiones de las imágenes moviéndose bajo el concepto de “profundidad”.

Así, se puede inferir, bajo el Esquema de Predominancia de Acción, señalado con vectores —para indicar dirección de proveniencia del cuerpo—, que en el primer par de tomas los archivos están estables sobre la mesa con lx entrevistadx del lado superior, sin inclinarse para elaborar su análisis. Mientras que en el segundo caso, lx entrevistadx se inclina en la mesa sobre su lado izquierdo, para levantar y girar el archivo y hacer énfasis en cierta área de éste.

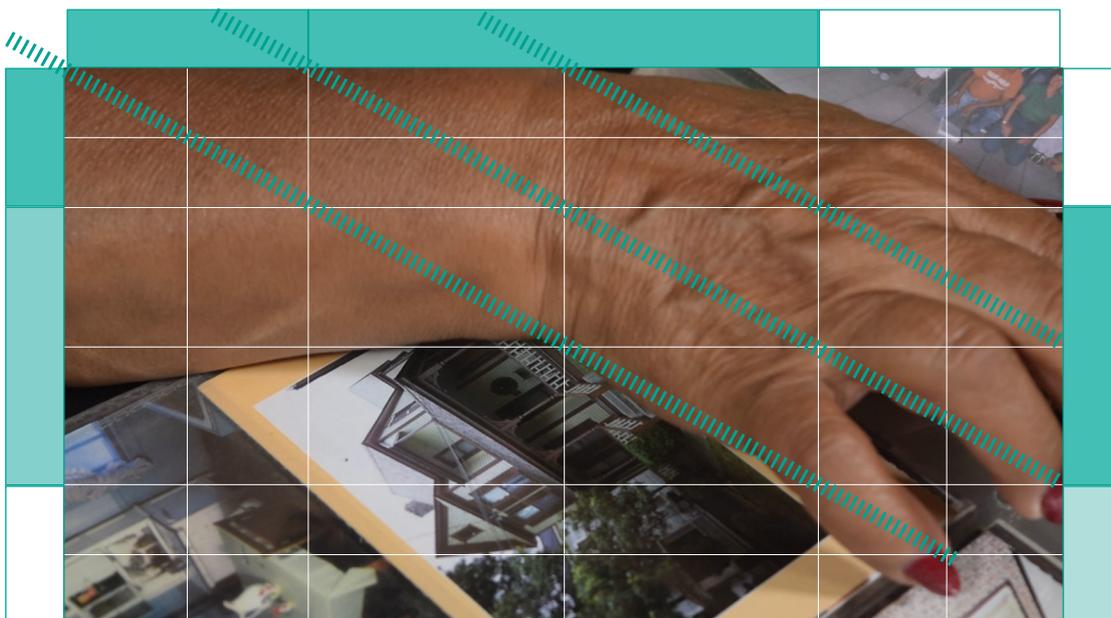


Toma del análisis del Libro *Y llegaron con cadenas...* de Alberto Díaz.

En el tercer par de tomas, lx entrevistadx gira el objeto —libro donde se encuentran parte de la imágenes, publicado por él—, para explicar a un otro —en este caso directamente al espectador del video-ensayo— sus análisis y comentarios. Le importa proporcionar una lectura más directa y didáctica sobre lo que está hablando, prescindiendo de la autora, haciéndola desaparecer.

Utiliza una sola mano, para indicar y respaldar su idea con el objeto, implicando propiedad y conocimiento sobre lo que se habla y los elementos a destacar.

En el caso del último par de tomas, lx entrevistadx es más gestual e interactúa con mayor desplante con los registros fotográficos —que en este caso son suyos—, generándose una dinámica de intimidad entre lx entrevistadx, lx mediadorx y el público, ya que está hablando de su vida a través de esas imágenes. Por lo mismo hay gran desarrollo discursivo y detallado de lo que describe, y



Marta Salgado mostrando sus fotografías personales sobre su recorrido en el activismo afrodescendiente.

entra completamente al encuadre, incluso traspasándolo en sus límites horizontales.

Este despliegue implica un movimiento rápido de la cámara para captar hitos e información importante, cómo también leer el escenario que se genera, para ubicar bien la cámara de forma estable, cuando se ha decidido poner la atención en una acción que necesite quietud de la cámara.

La interacción de lxs entrevistadxs con los archivos es inesperado, ya que no fue ensayado ni en las reuniones de acercamiento ni en la preparación del set, es pura sorpresa y riqueza espontánea óptima para ser registrada y desafiar los límites de la creación del cuerpo observador de la autora.



F. PRESENTACIÓN ARCHIVOS

Las imágenes analizadas en el Laboratorio de Color, y entregadas a lxs entrevistadxs para realizar sus comentarios y análisis desde su perspectiva, son presentadas en el video-ensayo como parejas de un mismo Archivo, siento tres pares.

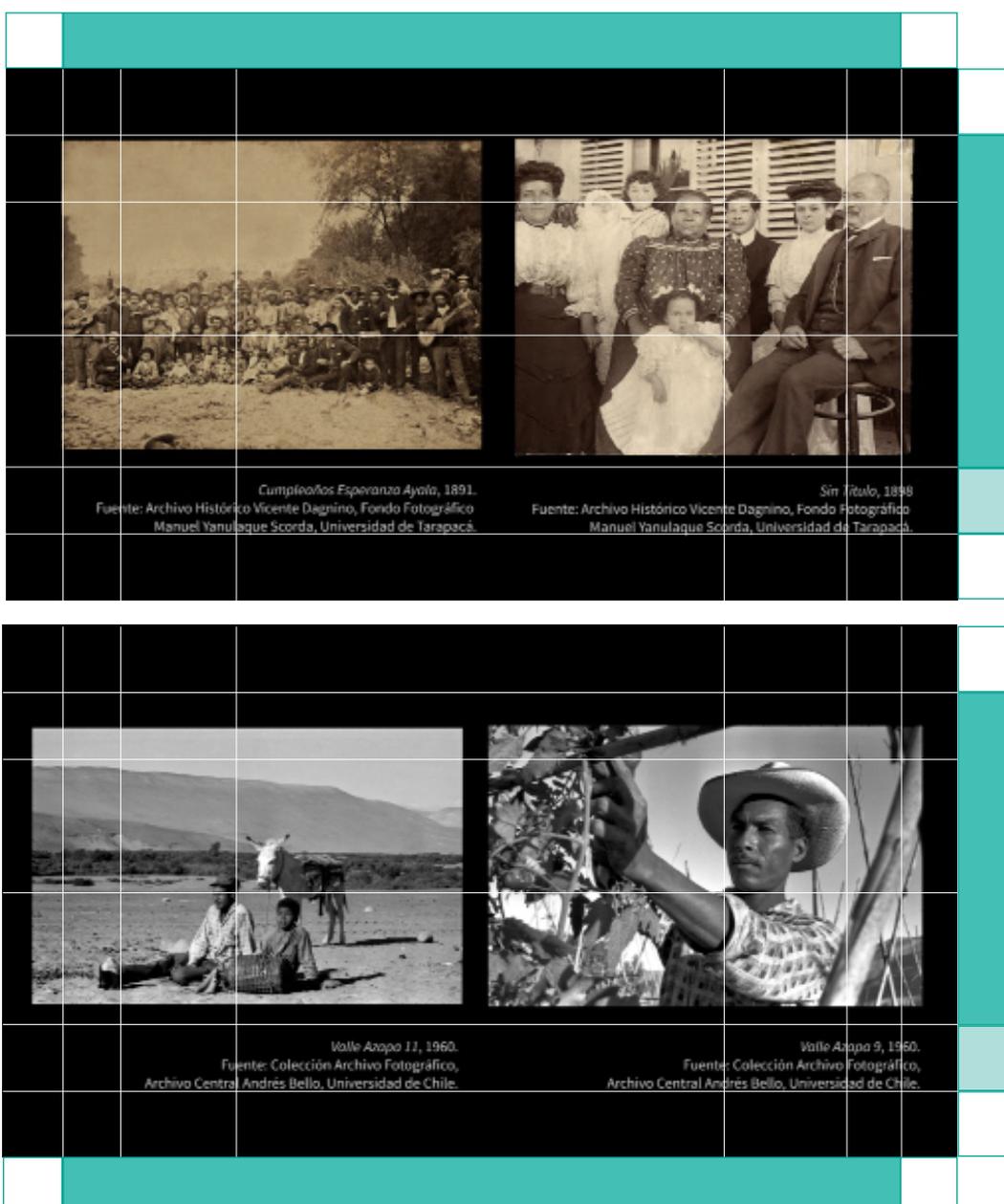
Todos estos pares poseen su pie de foto, de manera que se pueda contextualizar de dónde provienen y su data, siendo esta información complementante relevante al momento de hablar de su representación.

El primer par, es de la Revista *Corre Vuela*, de principio del siglo XX post Guerra del Pacífico, conservados en la Biblioteca Nacional de Chile, ejemplificada por una portada de colores llamativos —en comparación con las otras portadas también analizadas en el espectrofotómetro—, y una página interior. Son seleccionados estos dos ejemplares, puesto que aluden al afrodescendiente en color y en escala de grises —posibilidades y versatilidad de tinta negra—.

El segundo par presentado, son registros fotográficos personales, codificados y resguardados en el Archivo Histórico Vicente Dagnino de la Universidad de Tarapacá en Arica, de fines del siglo XIX. Éstos, a diferencia de la revista, son una representación personal del mismo grupo humano a examinar, siendo las imágenes que contienen la mirada más interna, desde el Norte y además, coetánea a la negritud.

El tercer par, son imágenes registradas entre 1940-1960 para la Exposición “El rostro de Chile” de 1960, que, sin embargo, no fueron seleccionadas para éste evento, pero que se mantienen en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. En éstas hay un punto intermedio de representación, siendo el primer par —Revista *Corre Vuela*— el de la mirada más lejada y desde el Sur —Publicada en Santiago—.

Todos estos archivos son presentados en una diagramación equilibrada, que tiende a centrarlas junto con su información de procedencia,



de manera de no sobre diseñar ni intervenir los archivos, entendiendo que si bien son un elemento en sí mismo, toman vida al ser analizados por lxs entrevistadxs y sometidos al lenguaje posterior, de la Paleta de Color post medición del espectrofotómetro.

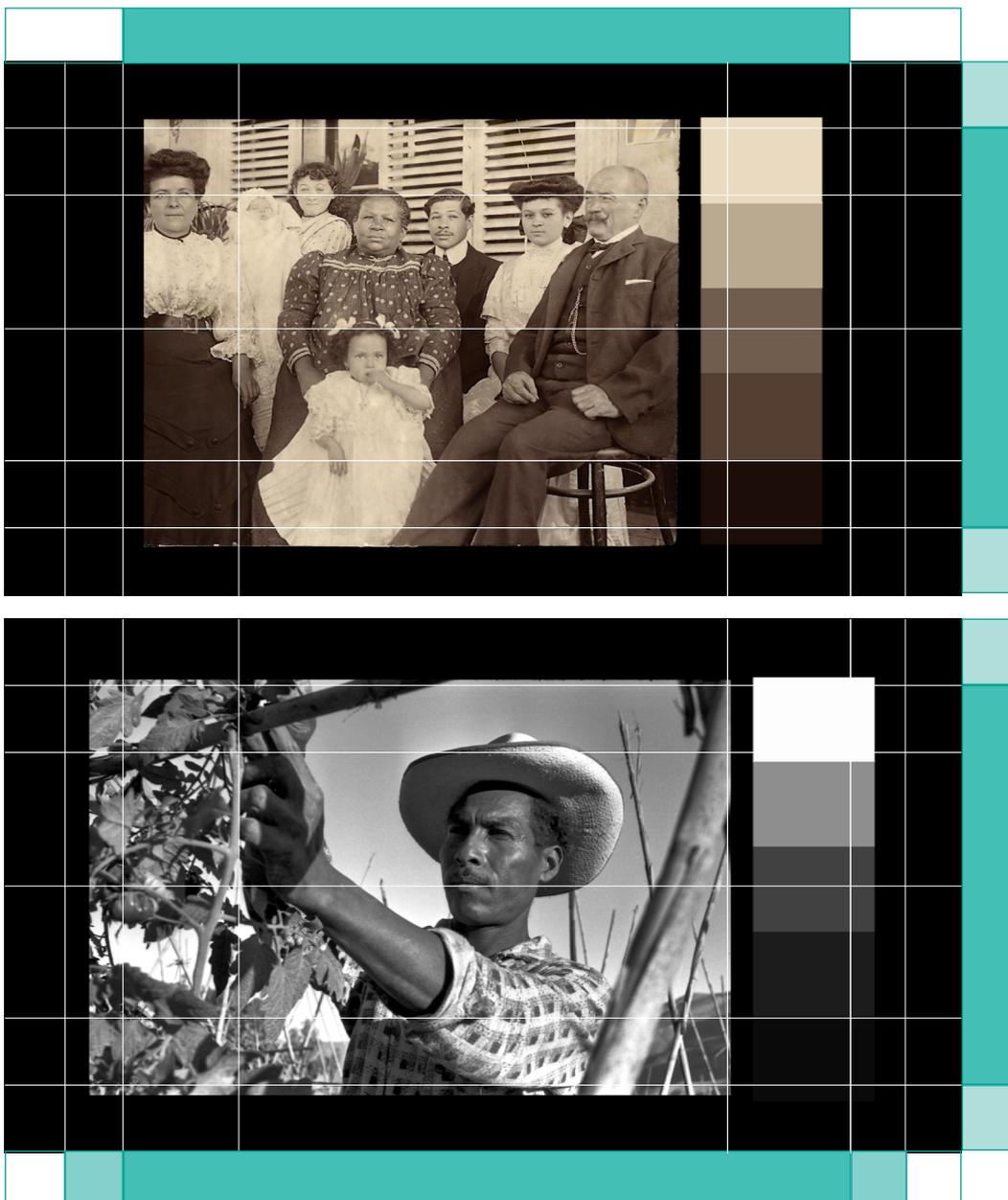
Esta diagramación deja bordes superiores e inferiores para dar aire al video-ensayo, y evidencia un medianil en el caso de la imágenes apaisadas, como si fueran parte de una misma página, y en el caso de los archivos verticales, les da más independencia, como si se mostraran por separado, en páginas enfrentadas, ya que son del mismo tipo, pero una utiliza tintas de color, y la otra sólo tinta negra.



G1. PALETA DE COLOR EN ARCHIVOS YA PRESENTADOS

Ya habiendo sido presentados con su título, año y fuente, estos archivos se desprenden de esa información para que se les añada otro tipo de información, la cromática.

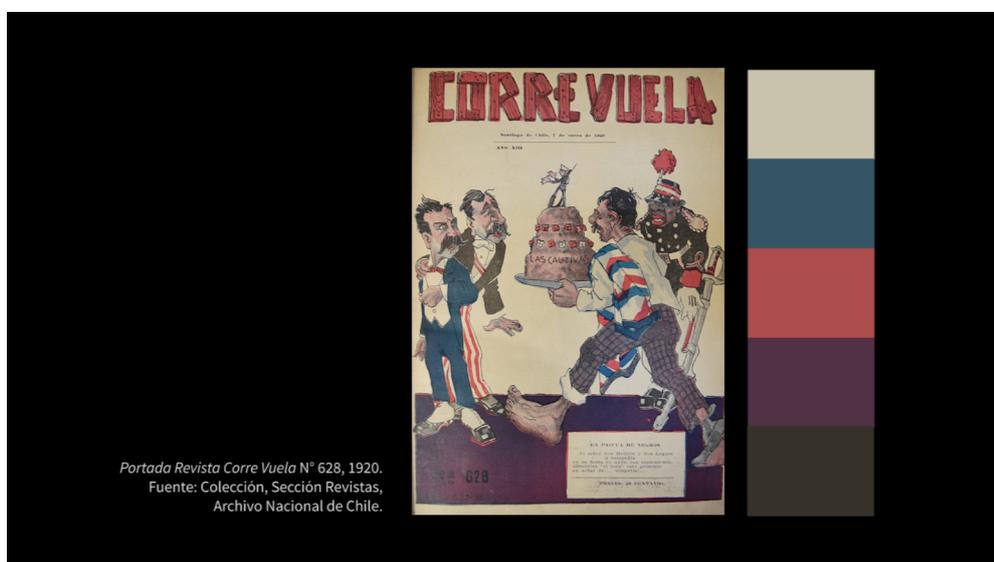
Se realiza con el archivo *Sin título* —de la Familia Yanulaque Ayala— una operación analógica al análisis que realiza el espectrofotómetro, el cual selecciona un muestreo de 3,5mm de diámetro sobre el color a medir. En este caso, en vez de encerrar en un círculo el área a observar, como se hizo con lxs entrevistadxs, sólo se hace un *zoom in* hacia el área que se midió desde el Laboratorio de Color, para no saturar de elementos gráficos la imagen. Esta emulación del acercamiento microscópico se da una sola vez, para ejemplificar la transición del archivo hacia su lectura en códigos cromáticos de Paleta de Colores.

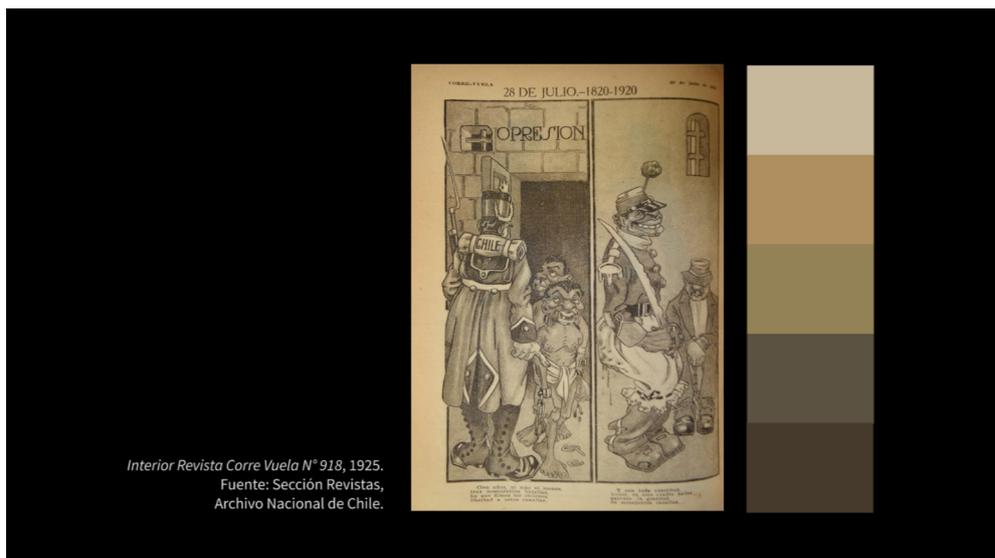


Luego, se presenta el archivo ya acompañado de los colores que según la medición predominan y además son disímiles entre sí, es decir, se busca cantidad y amplitud de tonos.

Ya con una segunda imagen anteriormente presentada, no se hace el ejercicio de acercamiento, sino que se coloca como imagen fija, acompañada de su Paleta de Colores, mientras que en el ámbito sonoro, se escucha un discurso reflexivo, puesto que los archivos con Paleta de Color integrada, se concentran en la parte final del video-ensayo.

La diagramación en la pantalla, también es centrada, con márgenes verticales y horizontales.





G2. PALETA DE COLOR EN ARCHIVOS NO PRESENTADOS

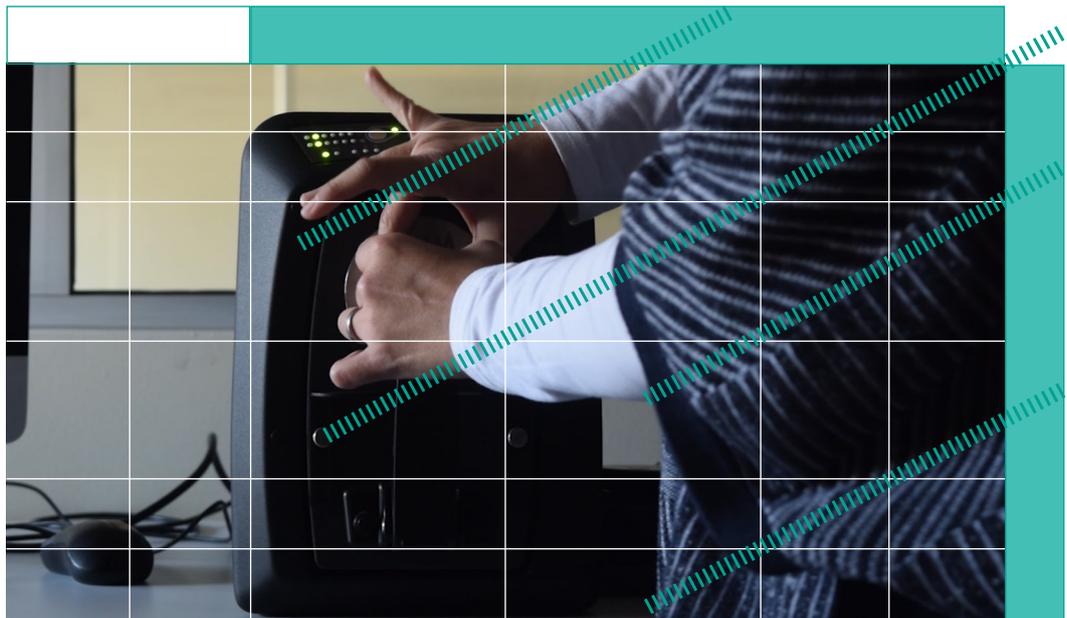
A diferencia de los archivos ya presentados, los “nuevos” poseen más información —pie de foto y Paleta de Color—, por lo que su diagramación es centrada pero con equilibrio visual, al ser todas las informaciones de distinto carácter.

El peso visual está claramente cargado hacia los cuadrantes de la mitad derecha, pues a esta altura del video-ensayo, la información relevante para el espectador es el color más que su procedencia.

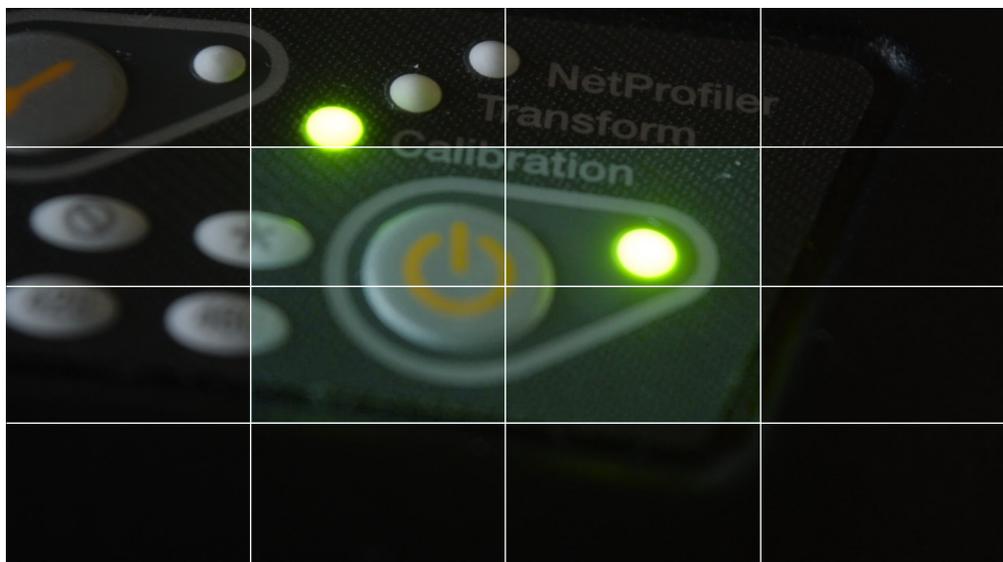
Al igual que los archivos de la Sección G1, estas tomas van acompañadas con la reflexión final de lxs entrevistadxs, generando un ritmo más dinámico y menos monótono que solo entrevista o imagen fija, y para cerrar el entendimiento de la representación y observación del color de la negritud afroarriqueña.

Estos archivos fueron dejados para el final y no como centrales respecto al par inicial de Portada e Interior, ya que su Paleta de Color y contenido gráfico es menos llamativo ni posee tanto contraste visual de forma y fondo en comparación con los que analizan lxs mismos entrevistadxs.

Así, esta diagramación es simple, sin mayores efectos visuales, con preponderancia al discurso hablado, jugando el rol de muestra expandida para dar a entender que hay muchos más archivos e imágenes que podrían ser analizadas y sometidas a experimentación.



Plano detalle sobre la acción, centrada en los cuatro cuadrantes centrales.

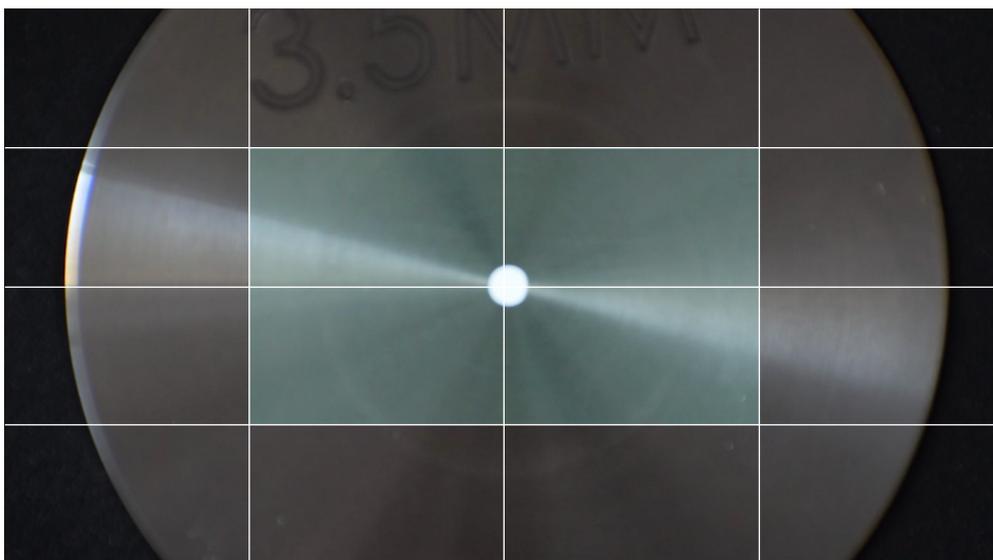


H. TRABAJO EN LABORATORIO DE COLOR

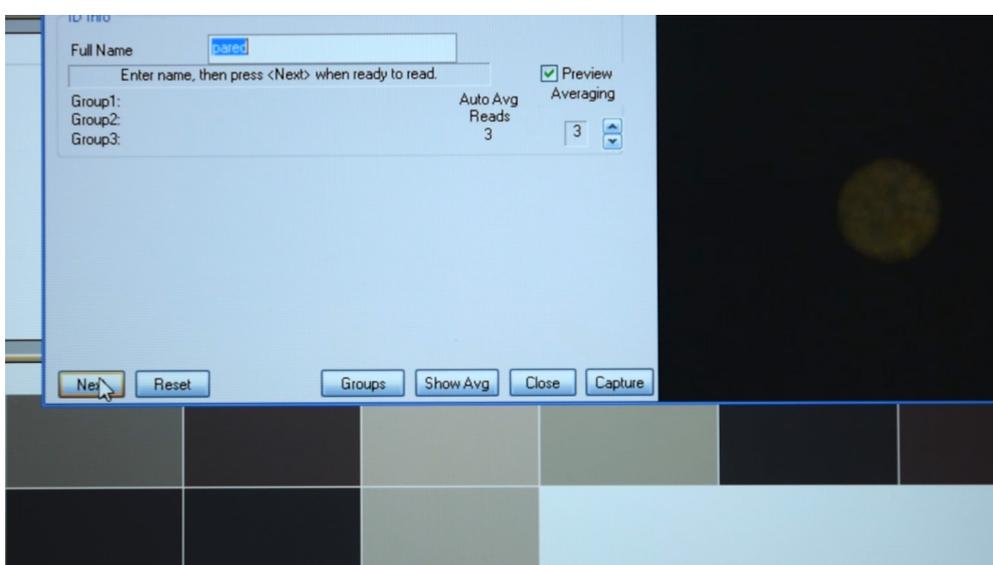
Estas tomas forman parte de la escena que da el paso desde los Estudios Culturales —análisis de Elena Oliva— al Diseño, por parte de Lina Cárdenas. Aquí, se hace énfasis en el espectrofotómetro como herramienta de medición y protagonista para entender en otro lenguaje los archivos respecto a su cromaticidad.

Se muestra el equipamiento y funcionamiento en plano medio y detalle para generar una inmersión a un mundo completamente distinto, de carácter técnico, maquínico y operacional.

Se descompone el espectrofotómetro en sus partes fundamentales, siendo la primera toma de activación y calibración del aparato —procedimientos obligatorios para su funcionamiento—, se presenta en plano medio pues es necesario observar que es manejado por una persona. Las condiciones de luz son tenues, ya la única luz que actúa sobre las imágenes debe provenir del espectrofotómetro.



Acción en los cuadrantes centrales, para la observación del espectrofotómetro y la fuente de luz.



Toma del procedimiento hecho por el software en las mediciones del espectrofotómetro.

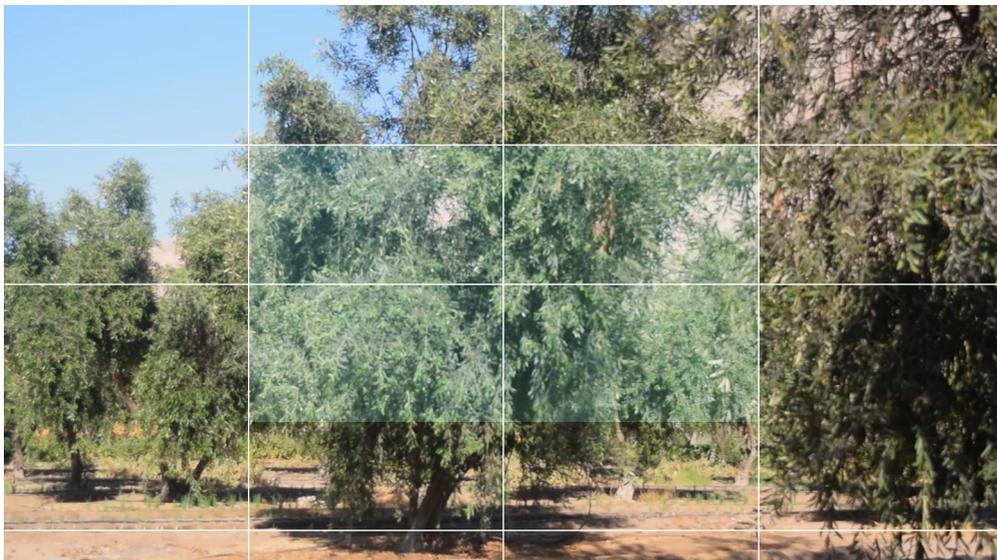
Luego de ser calibrado, empieza el procedimiento de medición, se cambia a plano detalle sobre los botones de la máquina —para indicar sus funciones programadas—, y el disco a través del cual se mide el color, con un diámetro de 3,5mm. Esta toma es fundamental, pues conecta la relación de observación monocular que se realiza con el microscopio con soporte de la Placa de Petri, su emulación mediante el tubo extensor conectado a la cámara y que se cierra con esta medición, también de muestreo circular.

Finalmente se presenta el software y la parte más digital y de visualización de los datos recabados, colocando la atención en, cómo de la observación monocular del mismo espectrofotómetro, las muestras son traducidas en rectángulos de colores, diagramas de coordenadas de cuatro cuadros y gráficos de dos entredas de longitud de onda.

Altar para La Cruz de Mayo de la parcela de Jaime Baluarte en el Valle de Azapa, integrante de la ONG "Oro Negro".



Plantación de olivos de la parcela de la familia Carbone Henry, en el Valle de Azapa.

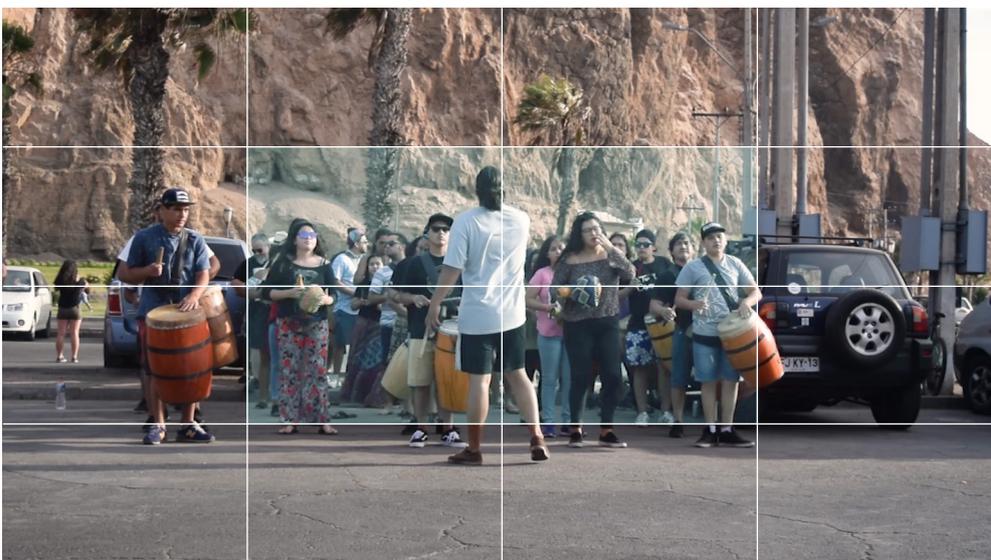


11. TERRENO: PLANO GENERAL A MEDIO

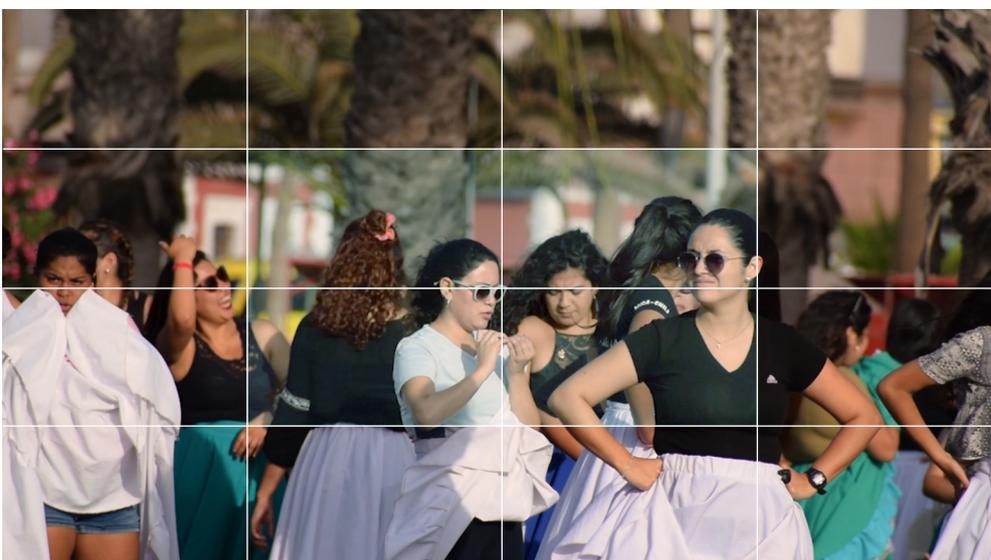
Las tomas en plano general de Arica, marcan un cambio de ritmo y de inflexión en el video-ensayo, que hasta el momento se desplegaba en planos medios y detalles durante las entrevistas. Se usa para contextualizar tanto geográficamente —al aire libre la mayoría de las tomas—, como respecto a la visualidad. Con un tratamiento cálido para generar contraste con la desaturación de las entrevistas, se hace guiño a la armonía, calma, sabor, entre otras características que se van relatando. Ya el paisaje desértico y térreo, introduce otro ritmo, que se refleja en las dos entrevistas restantes.

Estos planos generales se dan en lugares representativos para lo afroarriqueño, enunciados por la entrevistada Marta Salgado en la reunión de acercamiento, como también descritos en la bibliografía del tema revisado en el Marco Teórico.

Las acciones de estos planos generales, se realizan en los cuatro cuadrantes centrales, de manera que no exista ningún factor sorpresa o ruido visual más que la comprensión e inmersión al escenario



Plano general del ensayo de la banda de la comparsa "Tumba Carnaval", a los pies del Morro de Arica.



Plano medio de bailarinas de la comparsa "Tumba Carnaval", con iluminación natural antes del atardecer.

afroariqueño. En los registros en terreno se obtuvieron variadas tomas con distinta información, seleccionando para el proyecto las con mayor simbolismo de acuerdo a su importancia para la comunidad y a las condiciones de grabación y obtención de éstas.

Esta secuencia de tomas se desarrolla con el registro sonoro de la banda de la comparsa "Tumba Carnaval", grabada durante los ensayos desarrollados para el Carnaval Andino "Con la Fuerza del Sol" 2019.

Como las tomas fueron desarrolladas en distintos escenarios y diferentes horarios, por tanto, condiciones de luz, en post producción se buscó unificar levemente la calidez de ellas, para respetar su intensidad lumínica, pero sin generar extremos que distraigan o perjudiquen el ritmo del video-ensayo.



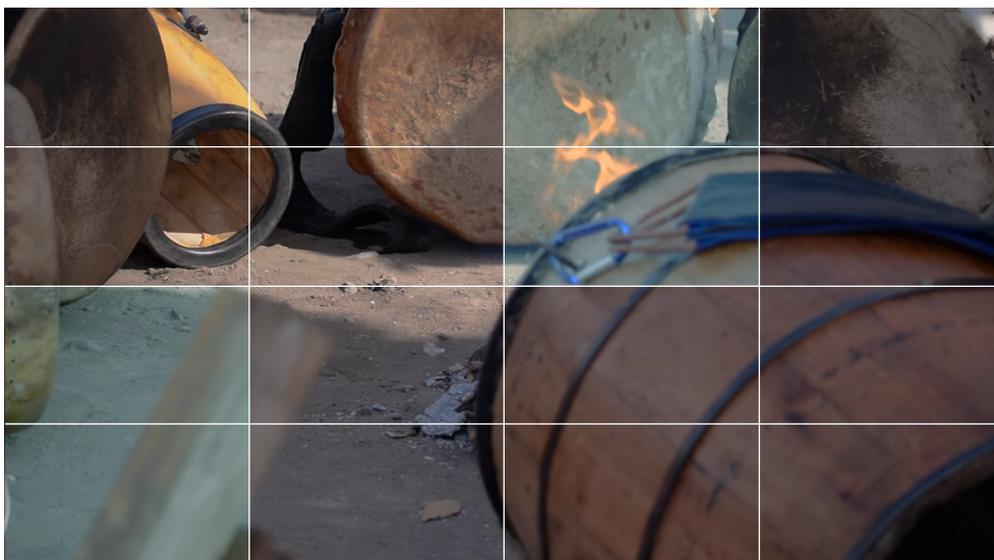
Paso del plano general a detalle de los retratos del interior de la casa de Jaime Baluarte.

12. TERRENO: PLANO GENERAL A DETALLE

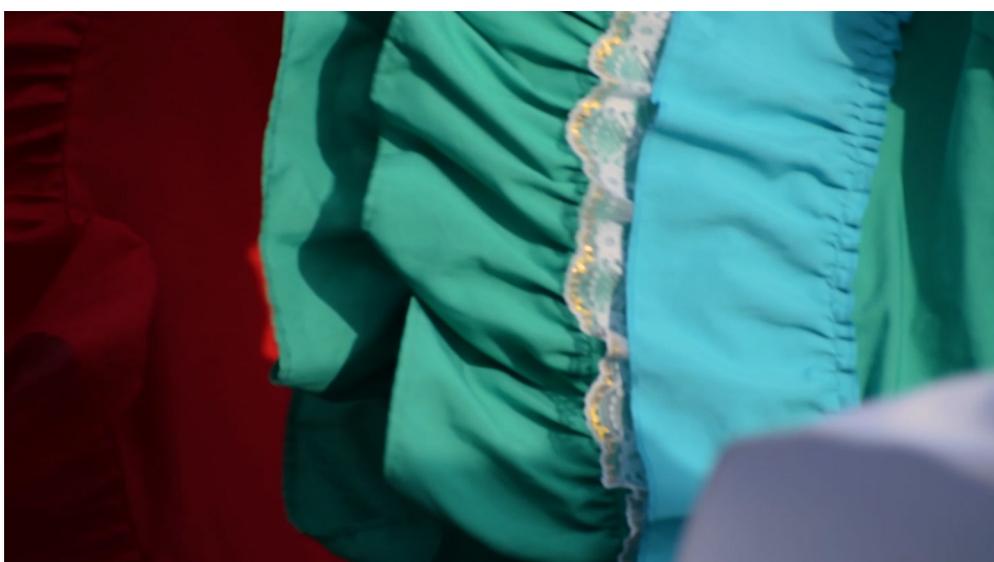
También como parte de la contextualización para la segunda parte del video-ensayo, los planos generales son complementados con planos detalles de acciones que van sucediendo en esta observación del entorno de parte de la comunidad afroariqueña.

En las primeras dos imágenes se muestra como el interior de una vivienda en el Valle de Azapa, es registrada con plano general, sin embargo, luego se hace énfasis en el plano detalle en los retratos más antiguos que se ubican en la pared. Esto, debido a que pertenecen a fotocopias de fotos de salvo conducto de principios del siglo XX, y por tanto aportan una visualidad distinta a las mismas tomas de contexto en la que predominan los colores cálidos y paisajes de exteriores.

Estas tomas buscan describir la relación del afrodescendiente ariqueño con sus ancestros, los tipos de registros —en esta caso fotográficos—, sus técnicas de impresión, materialidad y por tanto realidad socioeconómica a través de la materialidad de los cuadros, formas de disposición y variedad de formatos de registro.



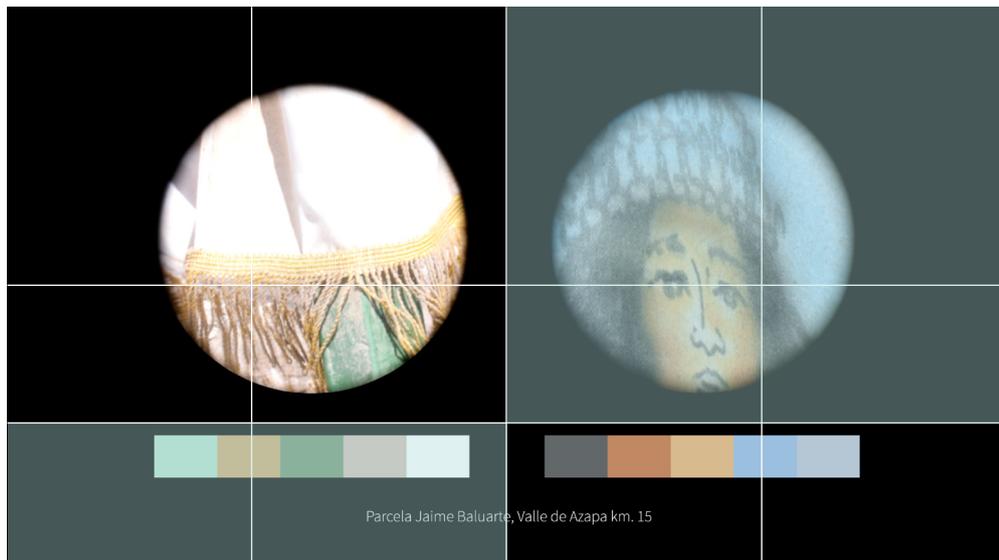
Distribución en distintos cuadrantes del plano detalle de la acción de calentar los paños de los tambores.



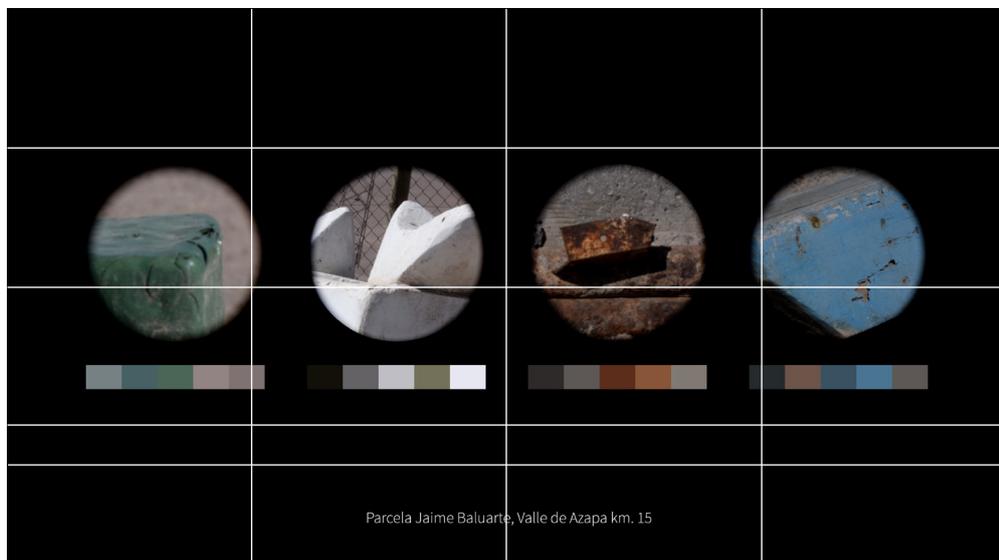
Detalle los colores de las vestimentas de trajes de la comparsa "Tumba Carnaval".

En las otras dos tomas, se inserta la mirada directamente a la acción, en el caso de la primera, respecto al fuego que se prende para calentar el paño de los tambores y activar su flexibilidad, ya que al ser cuero animal, con el frío se tensan, perdiendo su versatilidad de sonidos. Esta acción viene desde la esquina inferior izquierda con la mano lanzando material inflamable, hacia los cuadrantes del medio superior derecho, donde se registra el fuego.

Ya en la última toma, con 35 mm de distancia focal, y ubicada a más de 10 metros de distancia de la comparsa, les bailarines se van acercando en su trayecto hasta cubrir completamente el encuadre, atrapando la mirada hacia los detalles, que por la altura del trípode, se logran registrar los colores de las faldas.



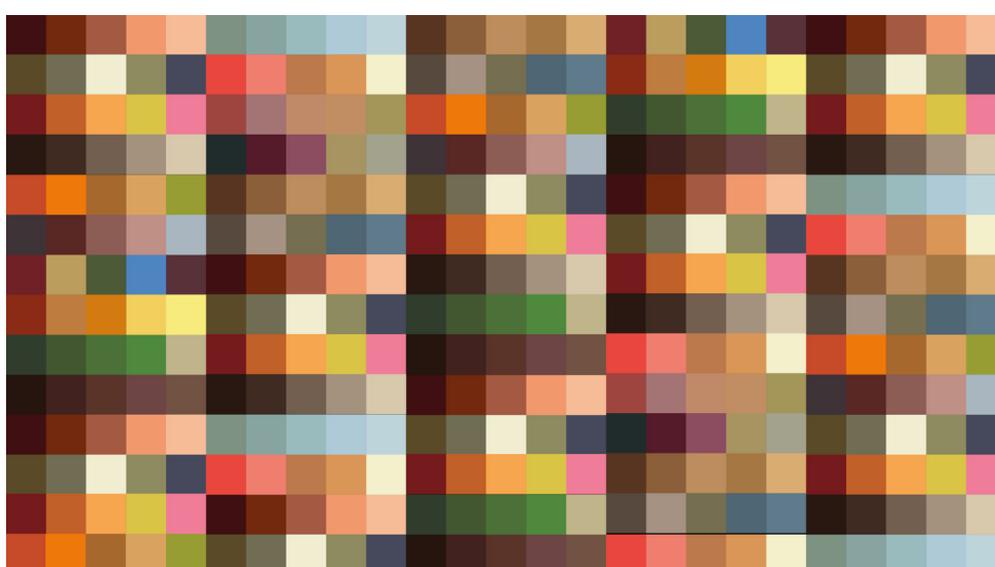
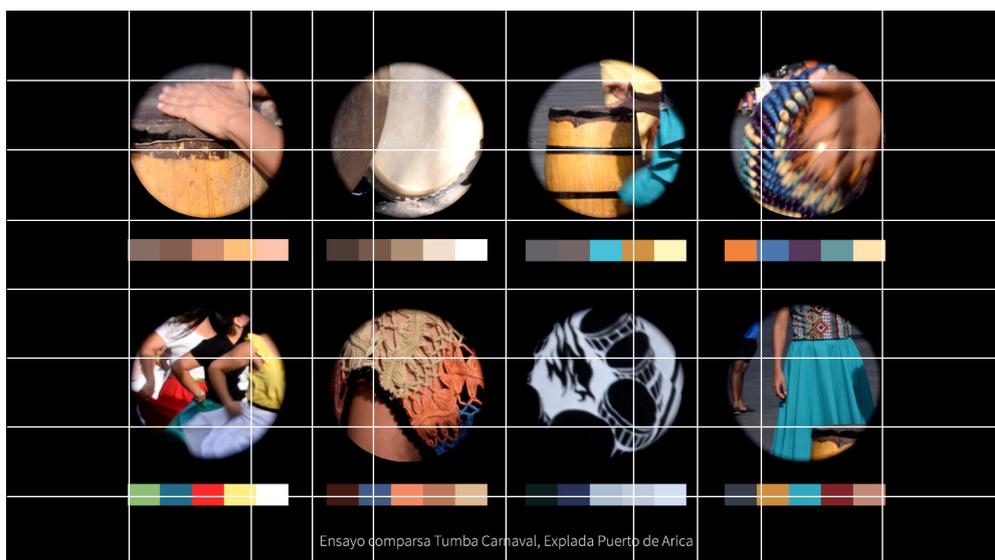
Transición de aumento exponencial de las observaciones monoculares.



J. OBSERVACIÓN MONOCULAR + PALETA DE COLORES EXPONENCIAL = 2(OM+PC)^x

Finalmente, los registros recopilados con el tubo extensor, son desplegados acompañando visualmente la descripción de Marta Salgado sobre el imaginario de lo afroarriqueño. En este caso, se establece la fórmula **2(OM+PC)^x**, es decir, se presentarán los registros de manera monocular —porque $2^0 = 1$ — y luego binocularmente — $2^1 = 2$ —, incrementando exponencialmente, hasta saturar la pantalla de registros cromáticos, dando a entender la multiplicidad de datos registrados en el trabajo de observación desde su inicio en mayo de 2017 con la Investigación Base Memoria.

Este crecimiento exponencial propuesto, se debe a que el crecimiento bacteriano está expresado en la función exponencial de Euler **f(x) = e^x**, siendo “e” un número definido al igual que **π** para los cálculos de área y volumen de cuerpo geométricos. En este caso, se hace referencia al crecimiento exponencial de las bacterias, al ser este el comportamiento más común observado como microorganismo bajo el microscopio, vinculando el uso de un dispositivo a una fórmula matemática que describe el comportamiento de la



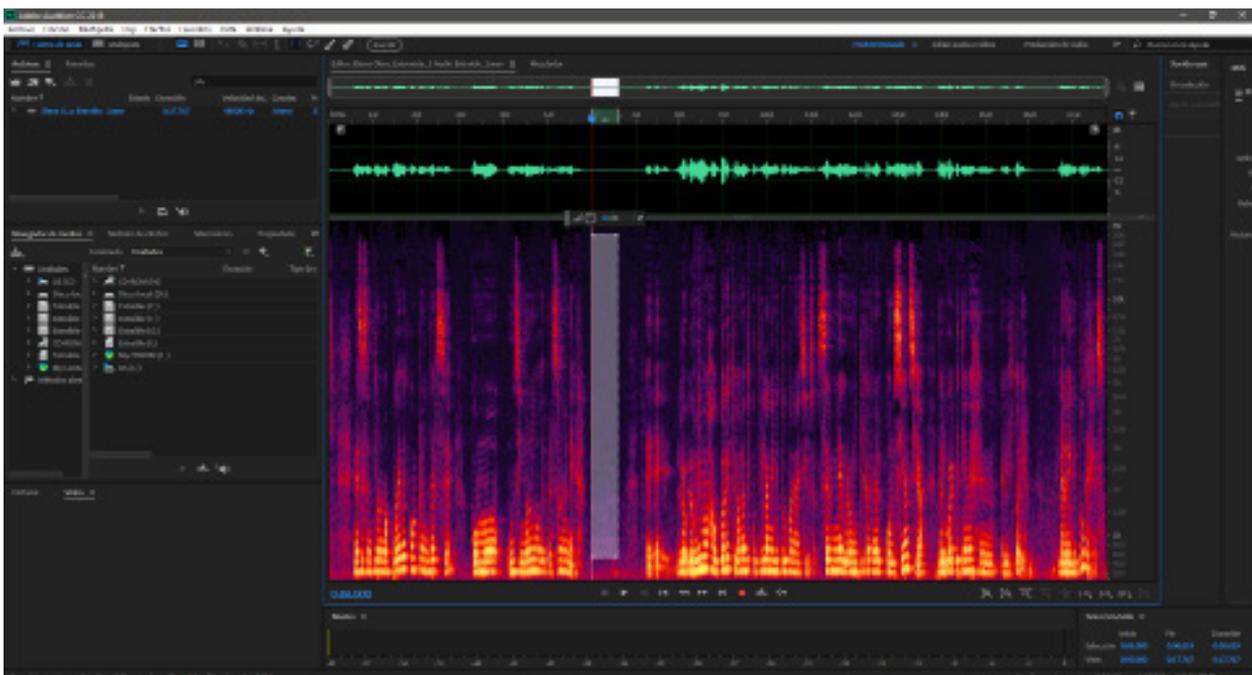
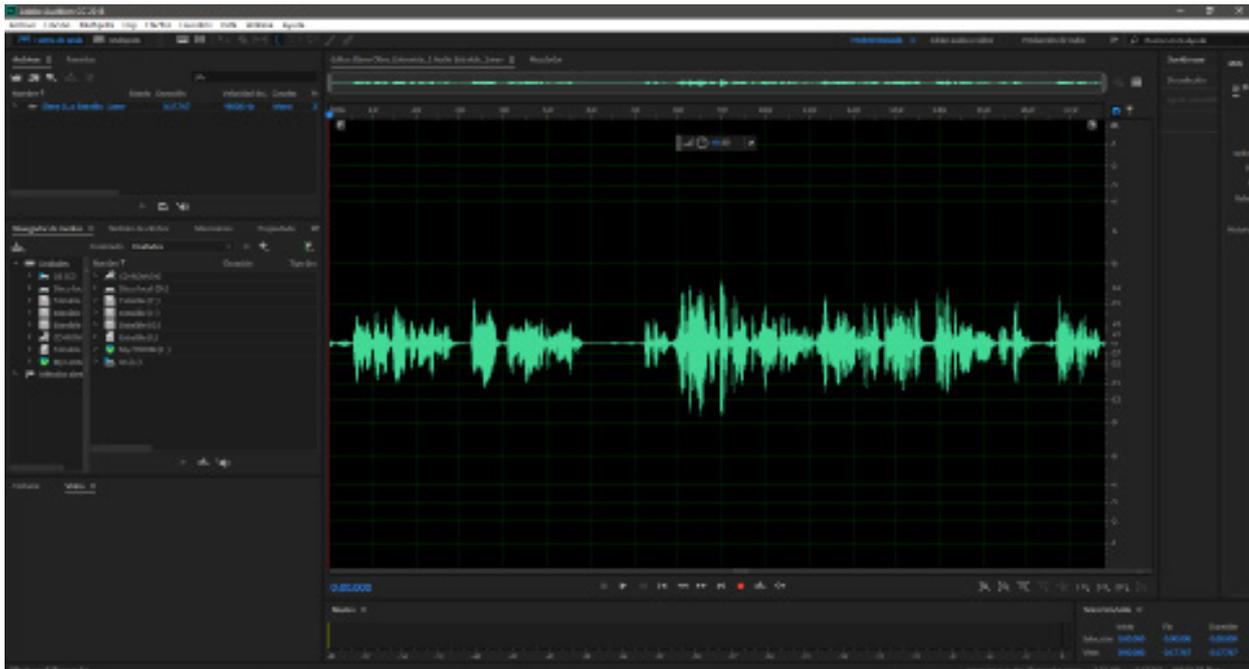
Saturación de colores dados por la medición de los tonos predominantes en cada observación monocular.

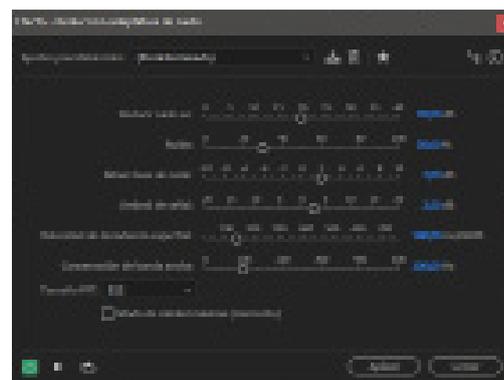
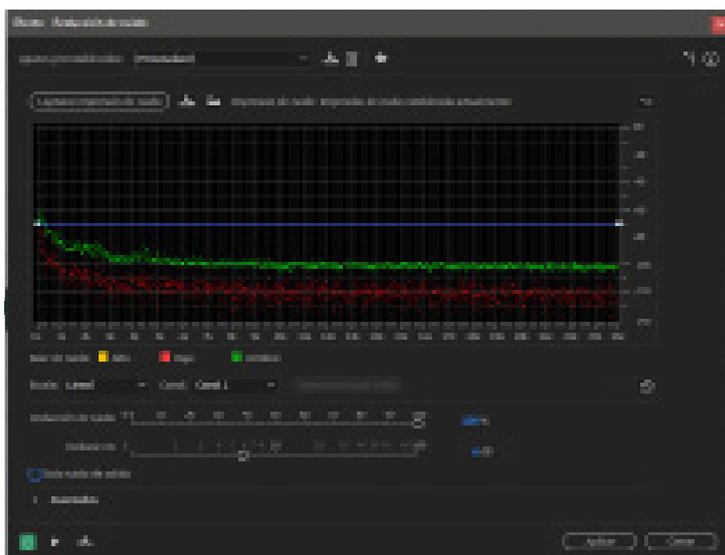
muestra, estableciendo la autora, un comportamiento exponencial de la muestra aislada, que al multiplicarse, da cuenta de su contexto y formando parte de un todo.

Esta secuencia, a diferencia de las otras, y debido a su complejidad de montaje, fue tratada de forma separada del archivo de video-ensayo, ya que requirió la animación via Adobe After Effect CC 2018 y como archivo propio de Adobe Premiere CC 2018, para no ralentizar el renderizado y funcionamiento del propio proyecto.

Así, con este crecimiento exponencial que satura la pantalla, es que se hace también la analogía y lectura de como el colonialismo desde el saber, ser, poder, ver, entre otros, deshumaniza a cierta parte de la sociedad mediante la racialización tratándola como una bacteria —intentando justificar vía pruebas empíricas— diferencias entre razas, en este caso de culturas, para la dominación de una sobre otra.

POST PRODUCCIÓN



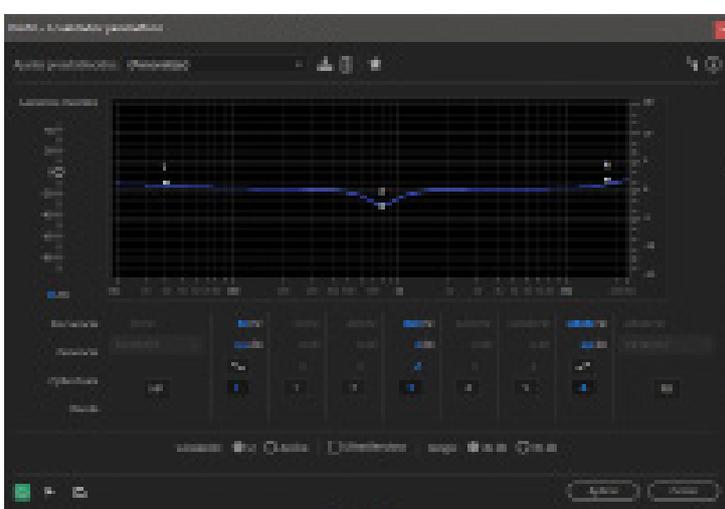


[Pág. Anterior] Proceso de eliminación selectiva del ruido producido por las "s", y supresión de muletillas como "ehh" y "mmmm".

[Izq/Arriba] Niveles de reducción de ruido e intensidad del discurso y la voz en decibeles, aunando el nivel total del discurso del video-ensayo.

[Izq/Abajo] Ecuilibrador paramétrico para estandarizar y nivelar la diferencia entre agudos y bajos y el volumen de éstos en cada canal al ser un registro de entrada mono y salida estéreo.

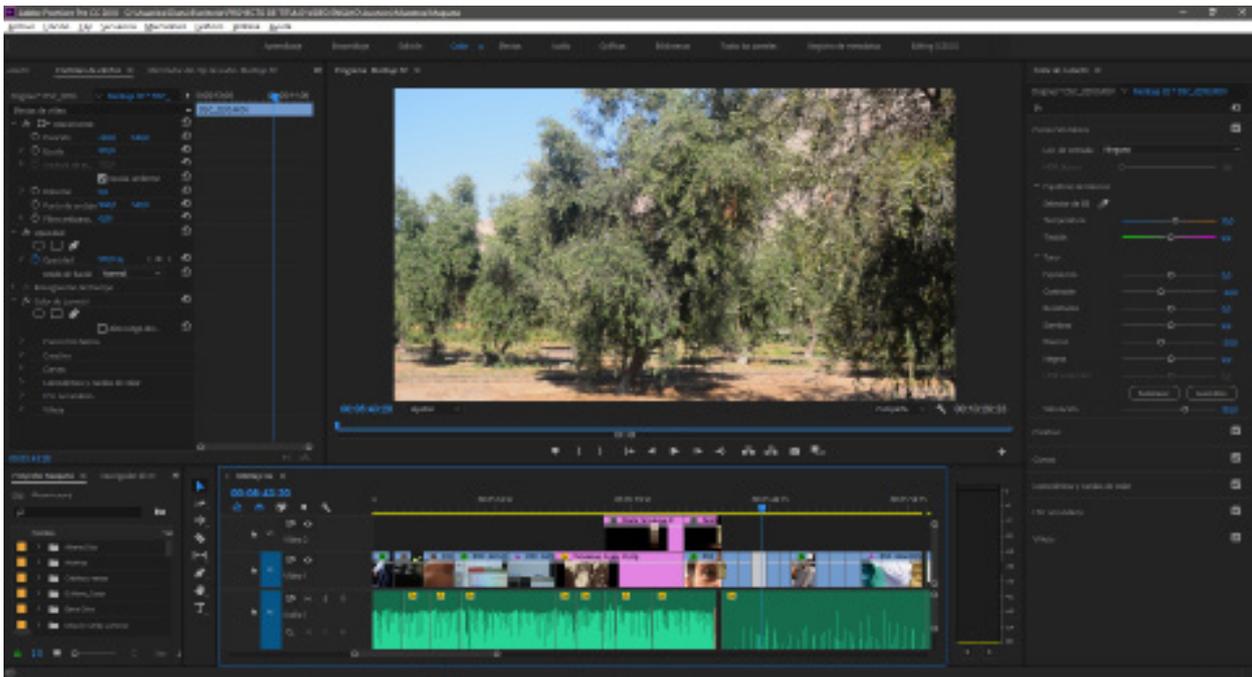
[Der] Reducción adaptativa de ruido. El ruido tipo "interferencia" fue el más difícil de arreglar, debido a las condiciones de infraestructura de los estudios y formas de articular de lxs entrevistadxs.



SONIDO

En el caso del audio, registrado separadamente de la cámara, mediante la Tascam, en el proceso de post producción se nivelaron primero los niveles de volumen de todas las entrevistas y registros al aire libre, para no provocar sobresaltos al momento de presenciar el video-ensayo. En el caso de las entrevistas, resulta fundamental que sus discursos se escuchen claramente y con un ritmo armonioso, puesto que su relato arma el relato mismo del contenido del proyecto. Para ésto se eliminaron ruidos externos, ecos generados por los mimos estudios —a pesar de la utilización de un micrófono lavalier para el registro directo de la voz—, fue necesario refinar los bajos y agudos de las voces. También en la línea de darle un ritmo y dinámica al relato, en momentos que el discurso funciona como voz en off explicativa apoyando otras imágenes, se eliminaron muletillas de lxs entrevistadxs, y vacíos, para poder comprimir, en alrededor de 12 minutos todo el contenido necesario.

Colocados los archivos en Adobe Premier, éstos fueron arreglados y estandarizados en Adobe Audition, con las herramientas necesarias para la buena comprensión y articulación de la palabra.



[Arriba] Proceso de corrección de color del olivo dentro del montaje de su registro en el *time line* del video-ensayo.

[Abajo] Detalle de los aspectos corregidos y niveles con los cuales se experimentó en el montaje la coloración de la toma de los olivos.

COLOR

La corrección de color fue dada según el mismo ritmo del video-ensayo y como elemento diferenciador del "desde" donde proviene el discurso y en qué contexto nos estamos situando.

Para las entrevistas, como se vió en Decisiones de diseño, se realizó la desaturación y coloración fría, para lograr uniformidad y ambiente tipo laboratorio y de expertís de quienes aparecen en pantalla.

En el caso del contexto —de la ciudad de Arica, principalmente—, al ser registrado con luz natural, se bajaron los blancos y las luces, puesto que la exposición ya era alta. Se inclinó la coloración hacia lo cálido para destacar los colores más desérticos y de valle, que en el registro de la cámara tendían a "enfriarse". Así se pueden identificar elementos naturales como tierra, cielo, vegetación, y los colores de piel y vestimentas.

Para los archivos y análisis de éstos, la iluminación se estandarizó a levemente fría, sin más alteraciones, ya que es necesario observar sus propiedades lo más verídicas posibles para complementar el discurso que lxs entrevistadxs hacen sobre éstos.

Finalmente, las observaciones monoculares, no poseen corrección —más que alguna regulación de iluminación en el caso de estar muy oscuras o demasiado expuestas—. Son las observaciones lo más natural, puesto que corresponden al discurso de toma de muestra del color de la negritud tal cual cómo se presenta.

PRESUPUESTO

Se elabora el presupuesto en base a los gastos realizados para la ejecución del proyecto durante el periodo 2017-2019, costo de los equipos, en conjunto con la valoración del trabajo a honorarios.

CRONOGRAMA DE EJECUCIÓN DEL PROYECTO

LABOR	2017	2018	2019
Investigación			
Guión			
Producción Ejecutiva			
Asistente de Audio			
Dirección y entrevistas			
Cámara #1			
Cámara #2			
Montaje			
Postproducción			

GASTOS OPERACIONALES

	CANTIDAD	VALOR (PESOS CHILENOS)	REFERENCIA
Arriendo Estudio	6 hrs	\$60.000	Estudio Paris
Movilización	12 viajes	\$36.000	Uber y Fletes
Traslado	2 viajes	\$104.674	LATAM Airlines
Pilas AA Energizer	4 pilas	\$3.990	Sodimac
Corte Láser	10 min	\$3.500	Corte en Láser
Reprografía e impresión	10 imágenes	\$45.000	Archivo Central Andrés Bello
TOTAL		\$253.164	

GASTOS DE INVERSIÓN

	CANTIDAD	VALOR (PESOS CHILENOS)	REFERENCIA
Cuerpo Nikon D3300	2	\$659.800	Nikon Center
Lente AF-P DX NIKKOR 18-55mm f/3.5-5.6G VR	1	\$149.900	Nikon Center
AF-P DX NIKKOR 70-300mm f/4.5-6.3G ED VR	1	\$249.900	Nikon Center
Trípode NIKON PROSTAFF	2	\$99.800	Nikon Center
Grabadora Tascam DR-05X	1	\$121.300	Apertura
Micrófono compacto RODE VideoMicro	1	\$54.900	Apertura
Micrófono Lavalier BOYA BY-LM10	1	\$18.900	Apertura
Cable 6 mts para Lavalier RODE SC1	1	\$14.600	Apertura
Adaptador RODE SC3 TRRS a TRS 3,5mm	1	\$9.900	Apertura
Fur Antiviento Tascam	1	\$9.900	Apertura
Audífonos JBL T500	1	\$19.900	PC Factory
Anillo para filtro cuadrado 58 mm	1	\$1.990	Apertura
Mini cabezal de bola E-Image EI-A03	1	\$5.690	Apertura
Fondo de Tela Super White Visico	1	\$39.990	Killstore
Soporte de Fondo VS-B808C	1	\$84.990	Killstore
Materiales Tubo Monocular	1	\$10.000	Sodimac
Dell OptiPlex 3070 MT	1	\$845.177	Dell
TOTAL		\$2.396.637	

GASTOS DE HONORARIOS

LABOR	HORAS TRABAJADAS	VALOR (\$8.000 P/H)
Investigación	480	\$3.840.000
Guión	160	\$1.280.000
Producción Ejecutiva	120	\$960.000
Asistente de Audio	80	\$640.000
Dirección y entrevistas	160	\$1.280.000
Cámara #1	80	\$640.000
Cámara #2	60	\$480.000
Montaje	160	\$1.280.000
Postproducción	80	\$640.000
TOTAL		\$11.040.000

COSTO TOTAL DEL PROYECTO: \$13.689.801





Metodologías del diseño. Interdisciplinariedad y experimentación autobiográfica

Como primera conclusión del proyecto, es imperante resaltar e indagar en las habilidades formativas previas que se desarrollaron para la creación de un proyecto de diseño de carácter experimental, dentro del cual se cruzan experiencias en diversas asignaturas de las áreas de investigación, en este caso de corte cualitativa; desde lo audiovisual y proyectual, en cuanto a la formulación de un guión con etapas previas de escaleta y storyboards; y el autoconocimiento desde lo vivencial, mezclando las experiencias de la autora desde su origen geopolítico —Arica—, formación e interés pedagógico⁶⁰ y la psicoterapia⁶¹.

Desde estas distintas variables se presenta una experiencia compleja y multiversa dónde se enfoca la perspectiva y el encuadre de lo que se ve, a través de la mirada intervenida en terreno y no en post producción. Esta intervención nace del descubrimiento autobiográfico de Justina Albarracín⁶² —bisabuela de la autora— como afrodescendiente, hija única y pasado desconocido, sin huellas más que una fotografía familiar y un retrato. El desconocimiento e interés por las raíces —ausencia de identidad de Justina—, propone y pone sobre la mesa la variedad de conocimientos obtenidos en la formación como diseñadora y cuestionamientos de cómo aportar a un imaginario perdido a través de otros —gran cantidad de “Negros” censados en 1871 bajo el apellido Albarracín—, que se juntan con el abismo existencial desarrollado por la autora desde la disociación de la realidad en cuanto lo que vemos e imaginamos, y por lo mismo el cuestionamiento a la visualidad/verdad.

La inmersión a la observación del color de la negritud de lo afroarriqueño en Arica mediante la cámara intervenida, es un canalizador de salida y válido de exploración y experimentación en este limbo existencial de ausencia pasada y presente, de la mirada constituida desde una perspectiva que debe detallar todos sus componentes, más allá de lo canónico y meramente técnico, sino situacional.

Desde este punto de vista, las metodologías de investigación y creación, al igual que la psicoterapia, funcionan como “estabilizadores” que contextualizan una realidad —en este proyecto oculta—, anclando el proyecto al área del Diseño al vincular la realidad de la autora al rol de diseñadora.

Esta metodología termina siendo finalmente recursiva, dónde el final del proyecto o sus finales van determinando y reconfigurando el inicio, redefiniendo los objetivos e indagaciones primeras, según lo encontrado y la realidad vista y creada post proyecto, saltando de un momento a otro de forma discontinua, tomando sentido disciplinar al estar completamente formado, en un determinado momento y bajo la circunstancia de Proyecto de Título de Diseño en Pregrado. Al igual que la autobiografía va llenando los vacíos del pasado a medida que avanza y redefiniendo las identidades y proyecciones según las mismas decisiones de vida que se toman en base a certezas documentadas y experiencias de conocimiento dadas en terreno —lo afro desde el archivo, la sociedad civil, el relato oral, entre otras—, juntan a Diana con Justina en un ejercicio atemporal de construcción de la existencia mutua a través de la mirada, como imagen psicoemocional recursiva, como diseño de un pasado-presente-imagen.⁶³

⁶⁰ Clases particulares de Ciencias Naturales y Exactas (2011); Monitoría de Taller de Diseño Gráfico III-Editorial (2015), Universidad de Chile; Tutoría Integral Par del Departamento de Pregrado (2015-2016), Universidad de Chile; Mediadora Cultural de la misma casa de estudios (2019).

⁶¹ En tratamiento de la Clínica Psiquiátrica Universidad de Chile desde Octubre de 2018.

⁶² Ver foto en Anexo nº 25, página 193.

⁶³ Ver Diagrama en Anexo nº30, página 196.

El diseño como ejercicio de descolonización

⁶⁴ Enrique Dussel en una clase magistral en el contexto del I Coloquio sobre Filosofía de la Liberación Chile: hacia una Estética de la Liberación latinoamericana de cara al siglo XXI, organizado por la Universidad de Chile en 2017.

Si bien en este proyecto se trata la representación de la colonialidad en las huellas geovisuales, y por tanto con más asidero en la cuestión de la colonialidad del ver, la producción y ejercicio de elaboración de una contravisualidad mediante el desarme y rearme de los dispositivos y tecnologías que condicionan y propician el registro del imaginario de lo afroarriqueño en Arica, esta re-experimentación de la mirada no solo implica cuestionar el ámbito visual, sino la colonialidad en su totalidad -poder, ser, saber, y otras- relevando existencias negadas bajo el discurso de la República y la instauración del Estado-nación, dando paso a una concepción de transmodernidad.⁶⁴

⁶⁵ Modelo económico y dispositivo de comportamiento de los Tratados de Libre Comercio firmados por Chile desde los años 90s, y más recientemente abordado en el conflicto del TPP-11 (*Trans Pacific Partnership*).

Bajo el entendimiento de transmodernidad como la validación y desempolvamiento de otras verdades distintas a la concepción moderna-occidental creadora de las líneas fundamentales del Diseño, la creación desde el diseño puede desmantelarse a sí misma, desobedeciendo y cuestionando sus orígenes en pos de buscar otros que le sean más propios, fundamentalmente respecto a la geopolítica que lo modela. En el caso fundamental de Chile, respecto a las Políticas Públicas de Diseño (2017-2022) y el área de la Diseño del Ministerio de Cultura, las Artes y el Patrimonio, indagar en cuáles son las consideraciones explicitadas, pero sobre todo en las implícitas -desconsideraciones, Des-Políticas Públicas- que siguen ocultando interrelaciones más que claras entre el Diseño, las culturas ancestrales, pueblos originarios asediados por el aparato estatal, abogando a un Diseño “nacional” que mira hacia afuera -más bien “transnacionalmente”-.⁶⁵

El acto de diseñar, debe tener como paso primigenio el cuestionamiento del discurso oficial que lo sustenta desde las instituciones a las salas de clases, comprendiendo en este cuestionamiento la descolonización de la praxis, teoría y concreción, que mirando y hurgando hacia los vacíos de ella misma, puede encontrar su redefinición y su existencia como sujeto desencadenado del sistema-mundo capitalista/moderno colonial/patriarcal.

Institucionalización de lo oculto y lo querido

¿Deberían las huellas de lo afrodescendiente quedarse en lo privado o hacerse públicas?

Durante todo el proyecto y la investigación, desde el 2017, uno de los puntos más sensibles por parte de la sociedad civil afroarriqueña, fue su mala experiencia con algunos investigadores que nunca les devolvieron fotografías y documentos atesorados por ellos. Por lo mismo, el trabajo para ganar su confianza, junto con una carta de compromiso que explicitaba el registrar con la cámara sus documentos, sin ejercer la acción de llevar o quitar de su lado aquellos recuerdos, fue un paso fundamental para establecer una relación en base a la confianza.

Desde la promulgación de la Ley 21.151, en conjunto con iniciativas estatales en trabajo con las organizaciones sociales afrodescendientes como el Archivo Digital de las Memorias Afrodescendientes en Chile con patrocinio del Archivo Nacional de Chile, y desde la perspectiva investigativa, la respuesta a la reflexión es afirmativa. Sin embargo, la sociedad civil que ha resguardado esta verdad oculta no solo debe ser retribuida desde el punto de vista enunciativo como fuente o en los créditos, sino que en el proceso, de traspaso y transferencia de esta contrahistoria sensible, debe darse en términos híbridos, integrando las metodologías investigativas al mismo tiempo que el sentir y las propias condiciones de los portadores de estas contravisualidades.

El diseñador como mediador de subjetividades, resulta fundamental para dar la mejor resolución e instancia de interacción de distintos puntos de vista, vidas, aunadas en uno o distintos diseños derivados de ésta.

Cuestionamiento a la visualidad en una era hipervisual

En relación a la guerra de los sentidos planteado por Rivera (2015), surge la duda de replantearse el cómo y desde dónde se elaboran los productos de los ejercicios contravisuales, en un contexto donde la agudeza visual del ojo y su fisiología está hiperestimulada, dispuesta para perderse a gusto en la “realidad” que más placer le cause. Desde esta vereda del cuestionamiento de los sentidos, es que las iniciativas de corte sonoro, como lo son en los medios de comunicación, el podcast, los encuentros de arte sonoro, residencias y talleres de bio-experiencias⁶⁶, que buscan integrar el cuerpo como un todo que experimente el imaginario desde sus diversas aristas, es que parece necesario cuestionar la plataforma y formas de salida de un proyecto, que si bien nace de la visualidad del Diseño, puede tener distintos asideros⁶⁷.

¿Es la contravisualidad un ejercicio de reimaginarnos? ¿Es el primer paso -o algún paso- para acceder al “derecho” de vernos⁶⁸, imaginarnos fuera de los dispositivos visuales del colonialismo?

En la bio-experiencia integrativa, es que el Carnaval con la Fuerza del Sol, que se efectúa anualmente en Arica, sucede esta integración de los sentidos en una jornada multicultural que quiebra la homogeneidad del Estado-nación, siendo cada vez más masivo en presencia corporal -asistencia-, en contraste con lo que podría significar dar salida de un solo sentido, en este caso visual, normada por las plataformas existentes. Lo más relevante que se escapa del itinerario para la construcción de una contravisualidad ante el bombardeo visual, es la instancia de reflexión colectiva y particular, fundamental para reimaginar nuevas subjetividades anticoloniales posibles.

La ciencia para desmontar la ciencia, diseñar para desmontar el diseño.

Existiendo la base de que toda premisa, explicitada en una hipótesis científica a comprobar o refutar, requiere de herramientas y fundamentos que lleven a cabo este proceso de validación o no de lo enunciado, es que tecnologías de observación descriptivas, como el microscopio y la cámara, sirven para la verificación y registro, en este caso las preguntas de investigación propuestas. Herramientas como el espectrofotómetro del Laboratorio de Color —y la Física asociada a su funcionamiento—, permite plantear otras lecturas de las mismas coordenadas dadas y utilizadas en otras ocasiones para la racialización o taxonomización de los seres vivos, en este caso de los pigmentos representativos de un contexto social específico.

Frente a estas mediciones, el color “negro” no aparece dentro del espectro analizado, y las coordenadas no son más que interpretaciones de un grupo determinado mediante tecnologías específicas. Los mismos aparatos de la ciencia como el microscopio, en sus inicios de descripción gráfica⁶⁹, que evolucionó en un observador de comportamientos al igual que lo hace la cámara y el mismo espectrofotómetro, se puede decir, que las categorías y lenguaje construido por la ciencia, tanto como por el Diseño, pueden ser deconstruidos, descolonizados y desaprendidos, con los mismos aparatos que las disciplinas crean para validarse, sobre escribiendo la colonialidad del saber.

La utilización de sus mismas métricas o conceptos para desmontar los cánones disciplinares, implica además el pausar y cuestionar la búsqueda sobre lo nuevo como salida para “innovar”, y por tanto no producir y reproducir sobre lo mismo, sino un viaje intelectual hacia atrás y adentro de la existencia y de sus fundamentos para desmantelar la colonialidades, con variable estándar de 500 años de existencia y de tecnologías y dispositivos.

⁶⁶ Jornada Afrourbana con clases de danzas afro y conversatorio "Cuerpx, territorio e identidad", realizado el 11 de mayo de 2019.

⁶⁷ Proyecto "Paisajes disonantes" de los académicos de la UNiversidad de Chile: Raúl Rodríguez y Mauricio Barría. Rescatado en: <http://www.uchile.cl/noticias/154892/realizan-inedito-documental-sonoro-con-pueblo-afrodescendiente>

⁶⁸ Nicholas Mirzoeff y “derecho a” en relación a la Ley 21.151

⁶⁹ Ver página 72.







REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo, A., y López, A., (2004). *El proceso de la entrevista. Conceptos y modelos*. México D.F: Limusa.
- Alegría, L., y Núñez, G., (2007). Patrimonio y modernización en Chile (1910): La exposición histórica del centenario. *Atenea*, 495, 69-81.
- Alarcón, J., Araya, I., y Chávez, N., (2017). *Identidad negra en tiempos de chilenización :memorias de abuelos y abuelas afrodescendientes de Arica y el Valle de Azapa*. Santiago.
- Albers, J., (1963). *Interacción del color*. Madrid: Alianza.
- Álvarez, P., (2008). *Chile marca registrada*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- Andaur, R., (2013). Los No lugares y sus identidades. En I. Wildi (ed.). *Dislocación - Localización Cultural e Identidad en Tiempos de Globalización* (pp 68-69). Santiago: Dislocación Ediciones.
- Anderson, B., (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Añón, V., y Battcock, C.,(2013). Las crónicas coloniales desde América: aproximaciones y nuevos enfoques. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 57, 153-159.
- Aravena, C., y Pinto, I., (2018). *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017)*. Santiago: Metales Pesados.
- Araya, A., y Valenzuela, J., (ed.) (2010). *América colonial. Denominaciones, clasificaciones e identidades*. Santiago: RIL Editores.
- Arciniegas, G., (1979). Nuestra América es un ensayo. *Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, VI, (53).
- Ardèvol, E., (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII, (2), 217-240.
- Báez, C., (2010). *Lumbanga: Memorias orales de la cultura afrochilena*. Arica: Herco Editores.
- Barriandos, J., (2011). Colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo inter-sistémico. *Nómadas*, 35, 13-29.
- Bueno, G., (1966). Sobre el concepto de «ensayo». *Oviedo 1966*, I, 89-112.

- Cairo, H., (2001). Territorialidad y fronteras del estado-nación: Las condiciones de la política en un mundo fragmentado. *Política y Sociedad*, 36, 29-38.
- Catalá, J. M., (2005). Film-ensayo y vanguardia. En C. Torreiro y J. Cerdán (eds.). *Documental y Vanguardia* (pp. 109-158). Madrid: Cátedra, signo e imagen.
- Castro-Gómez, S., (2005). *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Cid, G., (2012). La nación bajo examen. La historiografía sobre el nacionalismo y la identidad nacional en el siglo XIX chileno. *Polis* 32, (11), 329-350.
- Del Olmo, M., (2003). La construcción de la confianza en el trabajo de campo. Los límites de la entrevista dirigida. *Disparidades*, 58, (1), 191-219.
- Díaz Araya, A., Galdames Rosas, L. y Ruz Zagal, R. (2013). *Y llegaron con cadenas: las poblaciones afrodescendientes en la historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII-XIX)*. Arica: Universidad de Tarapaca.
- Duconge, G., y Lube, M., (2014). Afroarriqueños: configuraciones de un proceso histórico de presencia. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas*, 49, 129-151.
- Durán, J., (1997). Michel de Montaigne: Ante sus censores hispánicos. *Revista Chilena de Literatura*, 50, 51-64.
- Espinosa Peña, M., (2015). Afrochilenos en Arica: identidad, organización y territorio. *Revista Antropologías del Sur*, 3, 175-190.
- Fernández, A., (comp.) (2000). *La invención de la nación: Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.
- Flusser, V., (1999). *Filosofía del Diseño. La forma de las cosas*. Madrid: Síntesis.
- García, A., (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y Sociedad*, XIX, (2), 75-105.
- García, A., (2011). Lógica(s) de la imagen. En A., García (ed.). *Filosofías de la imagen* (pp. 15-56). Salamanca: Universidad de Salamanca
- Góngora, M., (1981). *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago: Ediciones La Ciudad.
- Juaneda, C., y Romero, M. (2015). Sujeto y ciudadanía. El ciudadano como pliegue de sujeción y subjetivación. En E. Biset et al.(eds.). *Sujeto. Una categoría en disputa* (pp 341-370).Buenos Aires: La Cebra.
- Kim, E., y Szilfman, M., (2012). Acerca del diseño audiovisual. Una forma de pensamiento. En J. La Ferla y S. Reynal (comps) *Territorios Audiovisuales* (pp. 383-394). Buenos Aires: Librería.
- Lomné, G., (2008). De la “República” y otras repúblicas: la regeneración de un concepto. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 45, 275-296.
- Lozano, R. D., (1978). *El color y su medición. Con una introducción a la óptica fisiológica y al estudio de la visión*. Buenos Aires: AméricaLee.
- Mignolo, W., (2003). *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.

Milos, M., (2014). *La construcción de la identidad chilena a partir de la exposición universal de París de 1889* (Tesis de magíster). Universidad de Chile, Santiago.
 Mirzoeff, N., (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Durham & London: Duke University Press.

Mitchell, W. T. J., (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal

Montes, V., (2017). Subvertir el tiempo-cine, *laFuga*, 19. [Fecha de consulta: 2018-09-04] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/subvertir-el-tiempo-cine/831>

Navarro, J., (2003). Lo propio y lo ajeno: Génesis de los ensayos de Montaigne. *Cuadernos sobre Vico*, 15-16, 271-290.

Ortiz, S., (2007). República y republicanismo: una aproximación a sus itinerarios de vuelo. *Nueva época*, 53, 11-32.

Quintana, A., (1960). *Valle de Azapa, Arica*. Subcolección Antonio Quintana Contreras, Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Restrepo, E. y Rojas Martínez, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Universidad del Cauca.

Reza, F., (1997). *Ciencia, metodología e investigación*. Naucalpan de Juárez: Longman.

Rivera, S., (2015). *Sociología de la imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rojo, G., Salomone, A., y Zapata, C., (2003). *Postcolonialidad y nación*. Santiago: LOM.

Sánchez, A., (2013). El vacío iluminado del negro. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 1, 295-316.

Segura, J., (2016). Cronotopías liminales en Ursula Biemann. *Contra-narrativas*, 0. [Fecha de consulta: 2018-08-16] Disponible en: <https://www.um.es/artlab/index.php/espacialidades-desbordadas-y-temporalidades-heterocronicas-en-ursula-biemann/>

Soria, S. (2015). Sujeto y alteridad. Problemas y desplazamientos desde una perspectiva decolonial. En E. Biset et al. (eds.). *Sujeto. Una categoría en disputa* (pp 65-97). Buenos Aires: La Cebra.

Tardieu, J., (1998) *El negro en el Cusco. Los caminos de la alienación en la segunda mitad del siglo XVII*. Lima: Instituto Riva-Agüero - Banco Central de Reserva del Perú.

Varas, P., (2013). La normalidad de la movilidad: Una crónica de la intemperie. En I. Wildi (ed.). *Dislocación - Localización Cultural e Identidad en Tiempos de Globalización* (pp 42-43). Santiago: Dislocación Ediciones.

Wallerstein, I., (2005). *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*. México: Siglo XXI.

Wormald, A., (1966). El mestizo en el departamento de Arica. *Anales de la Universidad del Norte*, 5, 83-318.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Primarias

- Fotografías de Antonio Quintana, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.
- Fondo Manuel Yanulaque Scorda, del Archivo Patrimonial Alfredo Wormald, Universidad de Tarapacá.
- Revista Corre Vuela.

Secundarias

- Patrimonio y modernización en Chile (1910): La exposición histórica del centenario.
- Identidad negra en tiempos de chilenización :memorias de abuelos y abuelas afrodescendientes de Arica y el Valle de Azapa.
- América colonial. Denominaciones, clasificaciones e identidades.
- Chile marca registrada.
- Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.
- Lumbanga: Memorias orales de la cultura afrochilena.
- Colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo intersistémico.
- Territorialidad y fronteras del estado-nación: Las condiciones de la política en un mundo fragmentado.
- La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816).
- La nación bajo examen. La historiografía sobre el nacionalismo y la identidad nacional en el siglo XIX chileno.
- Y llegaron con cadenas: las poblaciones afrodescendientes en la historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII-XIX).
- Afroarriqueños: configuraciones de un proceso histórico de presencia.
- Afrochilenos en Arica: identidad, organización y territorio.
- La invención de la nación: Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha.
- Lógica(s) de la imagen.
- Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX.
- Sujeto y ciudadanía. El ciudadano como pliegue de sujeción y subjetivación.
- De la “República” y otras repúblicas: la regeneración de un concepto.
- Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo.
- La construcción de la identidad chilena a partir de la exposición universal de París de 1889.

- The right to look.
- Teoría de la imagen.
- República y republicanismo: una aproximación a sus itinerarios de vuelo.
- Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos.
- Sociología de la imagen.
- Postcolonialidad y nación.
- El negro en el Cusco. Los caminos de la alienación en la segunda mitad del siglo XVII.
- Análisis de sistemas-mundo: una introducción.
- El mestizo en el departamento de Arica.
- El concepto de la entrevista. Conceptos y modelos.
- Interacción del color.
- Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales.
- Film-ensayo y vanguardia.
- La construcción de la confianza en el trabajo de campo. Los límites de la entrevista dirigida.
- Filosofía del Diseño. La forma de las cosas.
- La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual.
- Acerca del diseño audiovisual. Una forma de pensamiento.
- El color y su medición. Con una introducción a la óptica fisiológica y al estudio de la visión.
- Ciencia, metodología e investigación.
- El vacío iluminado del negro.
- Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017).
- Los No lugares y sus identidades.
- La normalidad de la movilidad: Una crónica de la intemperie.
- Subvertir el tiempo-cine.
- Cronotopías liminales en Ursula Biemann.
- Lo propio y lo ajeno: Génesis de los ensayos de Montaigne
- Las crónicas coloniales desde América: aproximaciones y nuevos enfoques
- Michel de Montaigne: Ante sus censores hispánicos
- Nuestra América es un ensayo
- Sobre el concepto de «ensayo»

FICHAS BIBLIOGRÁFICAS

Número de fuente	01
Nombre del documento	Fotografías de Antonio Quintana, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.
Nombre clave	
Autor	Antonio Quintana
Organismo demandante	Universidad de Chile
Año	1960
Fuente consultada	Biblioteca Digital de la Universidad de Chile
Resumen	Fotografías realizadas por Antonio Quintana entre los años 1940-1960, por todo Chile con el objetivo de ser expuesta en <i>El Rostro de Chile</i> , pero que no quedaron seleccionadas para el evento. En estas, se identifica en Arica, valle de Azapa, la presencia de afrodescendientes.

Número de fuente	02
Nombre del documento	Fondo Manuel Yanulaque Scorda, del Archivo Patrimonial Alfredo Wormald, Universidad de Tarapacá.
Nombre clave	
Autor	Manuel Yanulaque Scorda
Organismo demandante	Universidad de Tarapacá
Año	1890-1950
Fuente consultada	Archivo Patrimonial Alfredo Wormald
Resumen	Fotografías de Manuel Yanulaque Scorda, empresario de ascendencia griega, radicado en Arica luego de la Guerra del Pacífico, casado con Espezanza Ayala (afrodescendiente).

Número de fuente	03
Nombre del documento	Revista Corre Vuela
Nombre clave	
Autor	Roberto Alarcón Lara, Luis Popelaire
Organismo demandante	Editorial Zig-Zag
Año	1908-1927
Fuente consultada	Biblioteca Nacional de Chile
Resumen	Revista ilustrada, en la cual se hace referencia a lo afro en el contexto de la chilenización de Arica, de forma satírica y mediante caricaturas realizadas por el ilustrador Moustache.

Número de fuente	04
Nombre del documento	Patrimonio y modernización en Chile (1910): La exposición histórica del centenario.
Nombre clave	ISSN 0718-0462
Autor	Luis Alegría, Gloria Paz Núñez
Organismo demandante	Universidad de Concepción
Año	2007
Fuente consultada	Scielo
Resumen	El presente artículo es resultado de una investigación sobre los festejos del Centenario. Específicamente, en el ámbito patrimonial, lo que significó la organización de la Exposición Histórica del Centenario, identificando las posiciones tradicionalistas o modernizadores en su discurso. Además de reflexionar acerca de la práctica patrimonial en el contexto de Chile de principios del siglo XX, como una forma de construcción simbólica del país.

Número de fuente	05
Nombre del documento	Identidad negra en tiempos de chilenización: memorias de abuelos y abuelas afrodescendientes de Arica y el Valle de Azapa.
Nombre clave	
Autor	Javiera Alarcón Ossa, Isabel Araya Morales, Nicole Chávez González
Organismo demandante	Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Año	2017
Fuente consultada	Biblioteca Nacional de Chile
Resumen	Relatos orales de afrodescendientes en el contexto del periodo de chilenización de Arica (1880-1929).

Número de fuente	06
Nombre del documento	América colonial. Denominaciones, clasificaciones e identidades.
Nombre clave	ISBN: 978-956-284-770-4
Autor	Alejandra Araya, Jaime Valenzuela
Organismo demandante	RIL Editores
Año	2010
Fuente consultada	Biblioteca Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
Resumen	La invasión hispana, su relación con los «otros», indígenas, africanos o mestizos, la necesidad de controlarlos, organizar su trabajo, su cristianización y definir su lugar en la nueva sociedad puso en juego formas de ordenación, clasificación y denominación construidas bajo diversas epistemologías occidentales. Un proceso dinámico, donde la posibilidad de conocimiento de las realidades americanas se entrelazaba con representaciones, prejuicios y apariencias de unos y otros. Las necesidades de los dominadores se mezclaban con las de los dominados, que redefinían las identidades impuestas o se apropiaban de ellas en función de su propia búsqueda de posicionamiento en el sistema.

Número de fuente	07
Nombre del documento	Chile marca registrada. Historia general de las marcas comerciales y el imaginario del consumo en Chile
Nombre clave	ISBN 9789568018559
Autor	Pedro Álvarez Caselli
Organismo demandante	Ocho Libros Editores
Año	2008
Fuente consultada	Biblioteca Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile
Resumen	Aborda un extenso periodo desde los inicios de la industrialización en el país (1870) hasta la actualidad. Chile marca registrada es un cuidado libro de 350 páginas, con más de novecientas imágenes, que propone un análisis sobre la creciente presencia de las marcas comerciales en la vida cotidiana y su inserción en la sociedad chilena mediante los vínculos que establecen con la noción de imaginario cultural; asimismo, reflexiona sobre la creciente importancia adquirida por el consumo de marcas como fuente de referencia identitaria.

Número de fuente	08
Nombre del documento	Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.
Nombre clave	ISBN 9681638670
Autor	Benedict Anderson
Organismo demandante	Fondo de Cultura Económica
Año	1993
Fuente consultada	Biblioteca Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile
Resumen	Examina la creación y la difusión mundial de las 'comunidades imaginadas' de la nacionalidad. Anderson analiza los procesos que crearon esas comunidades: la regionalización de las creencias religiosas, la decadencia de antiguos reinos, la interacción entre el capitalismo y la imprenta, el desarrollo de lenguas vernáculas de Estado y las cambiantes ideas sobre el tiempo. Muestra cómo un nacionalismo que se había originado en las Américas fue adoptado y adaptado por movimientos populares y por las potencias imperialistas en Europa, y en Asia y África por las resistencias antiimperialistas.

Número de fuente	09
Nombre del documento	Lumbanga: Memorias orales de la cultura afrochilena.
Nombre clave	ISBN 978-956-345-031-6
Autor	Cristian Báez Lazcano
Organismo demandante	Editorial KROM
Año	2012
Fuente consultada	Biblioteca Nacional de Chile
Resumen	Rescatando la memoria oral de la cultura afro en Chile como apuesta e instrumento de inclusión y reconocimiento de los afrodescendientes y como un aporte a la diversidad en Chile. El reconocimiento cultural se reclama por los demoledores efectos de los procesos de transformación cultural, como la aculturación y la nacionalización, que se evidencian en la pérdida de la cultura afrochilena.

Número de fuente	10
Nombre del documento	Colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo intersistémico.
Nombre clave	ISSN 0121-7550
Autor	Joaquín Barriendos
Organismo demandante	Universidad Central de Bogotá
Año	2011
Fuente consultada	Redalyc
Resumen	La colonialidad del ver es constitutiva de la modernidad, en consecuencia, actúa como patrón heterárquico de dominación, determinante para todas las instancias de la vida contemporánea. El artículo busca así: 1) contribuir al estudio y crítica de la matriz visual de la colonialidad; 2) ofrecer herramientas para hacer visible el lugar de enunciación de la mirada occidental-colonial; y 3) analizar imágenes-archivo relacionadas con el caníbal, el salvaje, el primitivo y el antropófago. De allí se discuten mecanismos y tecnologías visuales donde opera hoy la inferiorización, la objetualización y la racialización, y se problematiza la relación entre producción visual de alteridad y racismo epistemológico.

Número de fuente	11
Nombre del documento	Territorialidad y fronteras del estado-nación: Las condiciones de la política en un mundo fragmentado.
Nombre clave	ISSN 1130-8001
Autor	Heriberto Cairo Carou
Organismo demandante	Universidad Complutense de Madrid
Año	2001
Fuente consultada	Revista Política y Sociedad
Resumen	En el artículo se aborda la concepción de estado-nación en relación a las delimitaciones territoriales, sus disputas debido a los nacionalismos como gatilladores de conflictos limítrofes, y la noción de fronteras internas dentro del mismo Estado.

Número de fuente	12
Nombre del documento	La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816).
Nombre clave	ISBN 958-683-808-0
Autor	Santiago Castro-Gómez
Organismo demandante	Pontificia Universidad Javierana
Año	2005
Fuente consultada	http://www.ceapedi.com.ar/
Resumen	Hacia finales del siglo XVIII, la violencia epistémica del imperio español en América asume una forma específica: la hybris del punto cero. Momento en que la irrupción mundial del capitalismo exigía que la multiplicidad de expresiones culturales del planeta fuera traducida como una serie de diferencias ordenadas en el tiempo. Pensadores criollos ilustrados, vehículos de esta nueva política del significado, no dudaron en ubicar a los negros, indios y mestizos de la Nueva Granada en el lugar más bajo de la escala cognitiva. A estas poblaciones y no a los criollos debían dirigirse las biopolíticas disciplinarias del imperio.

Número de fuente	13
Nombre del documento	La nación bajo examen. La historiografía sobre el nacionalismo y la identidad nacional en el siglo XIX chileno.
Nombre clave	ISSN 0718-6568
Autor	Gabriel Cid
Organismo demandante	Universidad Bolivariana
Año	2012
Fuente consultada	Scielo
Resumen	El propósito de este ensayo es analizar de forma panorámica la producción historiográfica relativa a los fenómenos de la construcción de nación, el nacionalismo y la identidad nacional en Chile durante el siglo XIX. El artículo se propone establecer el “estado de la cuestión” en estos problemas, poniendo especial énfasis en los debates centrales de la historiografía, los aportes más destacados, las limitaciones teóricas y las posibilidades metodológicas y temáticas que ofrece la disciplina histórica para abordar este problema.

Número de fuente	14
Nombre del documento	Y llegaron con cadenas: las poblaciones afrodescendientes en la historia de Arica y Tarapacá (siglos XVII-XIX).
Nombre clave	
Autor	Alberto Díaz Araya, Luis Galdames Rosas, Rodrigo Ruz Zagal
Organismo demandante	Universidad de Tarapacá
Año	2013
Fuente consultada	Biblioteca Nacional de Chile
Resumen	Es un texto que entrega investigaciones realizadas por académicos de la Universidad de Tarapacá, que viene a consolidar la primera fase del proceso de reivindicación y consecuente visibilización de la población afrodescendiente y con ello el reconocimiento de su identidad. Aborda las características de la esclavitud y la resistencia en el Virreinato del Perú, registros documentales coloniales para el Corregimiento de Arica, estudio socioeconómico de la población afrodescendiente en Tarapacá (siglo XVI-XIX), aportes de los africanos a la identidad musical del norte de Chile, el peru negro en magazines chilenos, afrodescendencia en los libros parroquiales de Lluta y Azapa siglo XVIII, censos y disensos en Arica, Azapa y Lluta durante el siglo XIX.

Número de fuente	15
Nombre del documento	Afroarriqueños: configuraciones de un proceso histórico de presencia.
Nombre clave	ISSN: 0718-1043
Autor	Giselle I. Duconge y Menara Lube Guizardi
Organismo demandante	Universidad Católica del Norte
Año	2014
Fuente consultada	Revista Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas
Resumen	El objetivo del texto es recuperar y narrar los procesos históricos de la presencia afrodescendiente en la ciudad de Arica, norte de Chile. Más allá de la intención de construir un relato histórico que abarque la totalidad del fenómeno, la narración está orientada a subrayar puntos de la historia afroarriqueña que permitan dar sentido al actual proceso de lucha por el reconocimiento que diferentes colectivos afro-descendientes vienen protagonizando en los últimos años en la ciudad.
Número de fuente	16
Nombre del documento	Afrochilenos en Arica: identidad, organización y territorio.
Nombre clave	ISSN 0719-5532
Autor	María Paz Espinoza Peña
Organismo demandante	Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Año	2015
Fuente consultada	Revista Antropologías del Sur
Resumen	El siguiente artículo busca dar cuenta de la recuperación y reconstrucción de una identidad, además de la reivindicación y reinención de una cultura material e inmaterial de lo afrodescendiente en Arica. Así como de las formas de expresión que han logrado cohesionar a la población afrodescendiente de la zona, dándose a conocer ante la sociedad ariqueña y conformando un movimiento etnopolítico que lucha por ser contabilizado y reconocido como grupo diferenciado frente al Estado chileno.
Número de fuente	17
Nombre del documento	La invención de la nación: Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha.
Nombre clave	ISBN 9789875000575
Autor	Álvaro Fernández Bravo
Organismo demandante	Editorial Manantial
Año	2000
Fuente consultada	Biblioteca de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
Resumen	Con el objetivo de incorporar al debate latinoamericano sobre la nación los aportes y las preguntas de los pensadores asiáticos y principalmente de origen indio, nucleados en torno a los estudios del subalterno y la crítica poscolonial, se busca encontrar áreas de coincidencia y proponer alianzas contingentes entre tradiciones que, no obstante sus diferencias, poseen numerosos puntos de contacto, en la interacción entre nacionalismo y cultura

Número de fuente	18
Nombre del documento	Lógica(s) de la imagen. Filosofía de la Imagen
Nombre clave	ISBN 978-84-7800-141-5
Autor	Ana García Varas
Organismo demandante	Editorial Universidad Salamanca
Año	2011
Fuente consultada	http://galeon.com/angelesmartinez06/FILOSOFIA.PDF
Resumen	Recoge la obra de algunos de los más destacados pensadores actuales sobre las imágenes, tanto en la tradición anglosajona como en la menos reconocida tradición continental. Estos textos remiten por tanto, desde una importante variedad de coordenadas (hermenéutica, fenomenología, filosofía analítica, el estudio filosófico de la ciencia), a un planteamiento filosófico centrado en la elucidación de los mecanismos del significado de la imagen y así, han sido seleccionados por fundar, desde un espacio u otro, una filosofía o pensamiento de las imágenes: dan cuenta de las características propias del sentido de las mismas, de su semántica y de su estructura epistemológica y de conocimiento.

Número de fuente	19
Nombre del documento	Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX.
Nombre clave	
Autor	Mario Góngora
Organismo demandante	Editores La Ciudad
Año	1981
Fuente consultada	http://www.memoriachilena.cl
Resumen	La tesis central estriba en la consideración de que el Estado es la matriz de la nacionalidad, pues la ha configurado a lo largo de los siglos XIX y XX. Tras un análisis de Chile como “tierra de guerra” y del Estado portaliano, el ensayo aborda el inicio del siglo XX, con el surgimiento de una clase intelectual y de una crítica social, para culminar en un estudio del “tiempo de los caudillos” (Alessandri, Ibáñez) que prepara el examen final del período 1932-1980.

Número de fuente	20
Nombre del documento	Sujeto y ciudadanía. El ciudadano como pliegue de sujeción y subjetivación. En Sujeto. Una categoría en disputa.
Nombre clave	ISBN 978-978-3621-20-8
Autor	Carolina Juaneda, María Aurora Romero
Organismo demandante	Editorial La Cebra
Año	2015
Fuente consultada	Biblioteca Personal
Resumen	La categoría de sujeto tiene un estatuto paradójico en el pensamiento contemporáneo al ser condenada a desaparecer y rehabilitada en diversas oportunidades. Ya desde la modernidad tardía parece ser el concepto que con mayor fuerza puede caracterizar ese proceso histórico, político y filosófico llamado modernidad. Si bien esta definición resulta retrospectiva (posiblemente sea kantiana la invención del cogito cartesiano como sujeto), una especie de sentido común filosófico indica que la modernidad se define como época del sujeto, donde desde un esquema de la representación, el sujeto se constituiría como el fundamento capaz de ordenar racionalmente el mundo.

Número de fuente	21
Nombre del documento	De la "República" y otras repúblicas: la regeneración de un concepto.
Nombre clave	ISSN-e 1438-4752
Autor	George Lomné
Organismo demandante	Anuario de Historia de América Latina
Año	2008
Fuente consultada	Dialnet
Resumen	Se compara la evolución del concepto en nueve países del mundo ibérico del Atlántico entre 1750 y 1850, asociándose a los gobiernos municipales hasta la aparición de la peligrosa "libertad" de los franceses. Durante el período de la Revolución Hispánica (1808-1823), algunas constituciones definieron regímenes republicanos que se negaron a llamarse a sí mismos como tales. Tanto en Brasil como en España, prevaleció una superposición de imaginarios entre la nostalgia de las antiguas libertades comunales y un republicanismo moderno, mientras que en Colombia de Simón Bolívar muestra la transición del concepto desde el modelo romano para establecer una monarquía republicana.

Número de fuente	22
Nombre del documento	Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo.
Nombre clave	ISBN 9788446015840
Autor	Walter Mignolo
Organismo demandante	Editorial Akal
Año	2003
Fuente consultada	Biblioteca Central Universidad de Tarapacá
Resumen	Analiza la articulación de la colonialidad del poder comprendido como uno de los vectores privilegiados del sistema-mundo capitalista desde su configuración primigenia en el siglo XVI. El sistema-mundo moderno es ininteligible si no se incorpora la colonialidad como un eje fundamental de su constitución. A lo largo de sus páginas, el autor introduce la noción de «diferencia colonial» y traza la emergencia de nuevas formas de conocimiento que denomina «pensamiento fronterizo» para criticar la conformación epistémica predominante tanto en las ciencias sociales como vigente en el área de los estudios culturales.

Número de fuente	23
Nombre del documento	La construcción de la identidad chilena a partir de la exposición universal de París de 1889.
Nombre clave	
Autor	Mariana Milos Montes
Organismo demandante	Universidad de Chile
Año	2014
Fuente consultada	Repositorio Académico de la Universidad de Chile
Resumen	Indaga en la conformación de la identidad cultural chilena y la participación que en ella tuvo la influencia francesa, manifestada en las artes y la arquitectura del siglo XIX. Se tomará como caso de estudio la participación chilena en la Exposición Universal de París de 1889, ocasión para la cual fue construido el Pabellón París y fueron llevadas desde Chile diferentes obras de arte y productos para ser exhibidos en su interior. El edificio Pabellón París será considerado como un documento o vestigio de la propaganda estatal que emprendieron las elites dominantes en ese momento histórico, para instalar en el extranjero la idea de un país próspero, confiable y en pleno desarrollo artístico.

Número de fuente	24
Nombre del documento	The right to look.
Nombre clave	ISBN 9780822349181
Autor	Nicholas Mirzoeff
Organismo demandante	Duke University Press
Año	2011
Fuente consultada	Biblioteca Derecho y COmunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile
Resumen	Nicholas Mirzoeff desarrolla un marco decolonial comparativo para los estudios de cultura visual, el campo que ayudó a crear y dar forma. Lanzando la modernidad como un concurso permanente entre la visualidad y la contravisualidad, o “el derecho a mirar”, explica cómo la visualidad sutura la autoridad al poder y hace que la asociación sea natural. Un concepto de principios del siglo XIX, que significa la visualización de la historia, la visualidad ha sido central en la legitimación de la hegemonía occidental.

Número de fuente	25
Nombre del documento	Teoría de la imagen.
Nombre clave	ISBN 978-84-460-2571-9
Autor	W. J. T. Mitchell
Organismo demandante	Editorial Akal
Año	2009
Fuente consultada	Biblioteca de Artes Plásticas, Universidad de Chile
Resumen	Fruto de las investigaciones de uno de los más importantes teóricos de la representación visual en América, “Teoría de la imagen” ofrece una detallada explicación del juego entre lo visible y lo legible en la cultura, desde la literatura a las artes visuales y los medios de comunicación. Partiendo de películas contemporáneas y controvertidas, como “Haz lo que debas de Spike Lee” y “JFK” de Oliver Stone, así como de la cobertura que los medios de comunicación hacen de las noticias nacionales, W. J. T. Mitchell examina e ilustra la fuerza modeladora que poseen las imágenes para despertar o acallar el debate público, la emoción colectiva y la violencia política.

Número de fuente	26
Nombre del documento	República y republicanism: una aproximación a sus itinerarios de vuelo.
Nombre clave	ISSN 0187-5795
Autor	Sergio Ortiz Leroux
Organismo demandante	División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-Unidad Xochimilco
Año	2007
Fuente consultada	Scielo
Resumen	El renacimiento del republicanism en la teoría política contemporánea ha vuelto a poner en el centro los estudios sobre la genealogía histórica de esta singular tradición de pensamiento político. Este trabajo ofrece un acercamiento a las definiciones genéricas y específicas de la noción de república y una aproximación a los itinerarios de vuelo de los conceptos de republicanism y república. Todo ello con el propósito de ofrecer una clave de lectura para diferenciar al republicanism democrático-radical del republicanism liberal-democrático y, al mismo tiempo, analizar las consecuencias asociadas a la puesta en práctica de esa operación clasificatoria.

Número de fuente	27
Nombre del documento	Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos.
Nombre clave	ISBN 958-732-067-1
Autor	Eduardo Restrepo, Axel Rojas
Organismo demandante	Universidad del Cauca
Año	2010
Fuente consultada	http://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/Inflexion.pdf
Resumen	En este libro se examinan algunas de las fuentes del Grupo Modernidad/Colonialidad en el pensamiento latinoamericano; así mismo se presenta con cierto detenimiento gran parte de las categorías y planteamientos que han ido elaborando en los últimos años desde los Estudios Poscoloniales, denominado inflexión decolonial, articulando sus argumentos desde distintas perspectivas.

Número de fuente	28
Nombre del documento	Sociología de la imagen.
Nombre clave	ISBN 9789873687105
Autor	Silvia Rivera Cusicanqui
Organismo demandante	Editorial Tinta Limón
Año	2015
Fuente consultada	http://www.catedralibremartinbaro.org/pdfs/libro-sociologia-de-la-imagen-silvia-rivera.pdf
Resumen	Se aborda la visualización como una forma de memoria que condensa todos los sentidos, existiendo dentro de ésta la sobreinterpretación por parte de la mirada y la mediación del lenguaje en desmedro de los otros sentidos -tacto, olfato, gusto, movimiento, oído-. Se plantea la descolonización de la mirada como la liberación de la visualización de las ataduras del lenguaje, rearticulando la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales.

Número de fuente	29
Nombre del documento	Postcolonialidad y nación.
Nombre clave	ISBN 9562825701
Autor	Grinor Rojo, Alicia Salomone, Claudia Zapata
Organismo demandante	Editorial LOM
Año	2003
Fuente consultada	Biblioteca de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
Resumen	Postcolonialidad y Nación va situando su objeto a la vez que articulando y precisando las diferencias entre nación y Estado. Describe en seguida el contexto histórico que acompañó la producción del discurso de los críticos postcoloniales de los años cincuenta, sesenta y setenta. En el quinto capítulo, los autores hacen la crítica del nuevo postcolonialismo de orientación postmoderna, prestando especial atención a tres de sus planteamientos básicos. Finalmente, la última sección contiene una propuesta multidisciplinaria con la que ellos estiman que es posible enfrentarse eficazmente a los desafíos culturales y políticos de hoy.

Número de fuente	30
Nombre del documento	El negro en el Cusco. Los caminos de la alienación en la segunda mitad del siglo XVII.
Nombre clave	
Autor	Jean Pierre Tardeieu
Organismo demandante	Pontificia Universidad Católica del Perú
Año	1998
Fuente consultada	Biblioteca Municipal Alfredo Wolmard
Resumen	En los Andes peruanos nunca rivalizaron los siervos de origen africano con la mano de obra barata proporcionada por la "mita" de los naturales, sin duda alguna mejor adaptados al trabajo minero o agrícola en estas tierras. De un modo general no conocieron los cultivos de plantaciones (caña de azúcar, vid, algodón) que fijaron al negro en las tierras cálidas de la costa. Sin embargo, aunque no llamó mucho la atención de los estudiosos, la presencia de los negros en la sierra no era desdeñable: donde se podían aplicar los esquemas productivos de las regiones calientes y por fin la economía colonial no sólo acudía a la esclavitud en los sectores agrícola o minero.

Número de fuente	31
Nombre del documento	Análisis de sistemas-mundo: una introducción.
Nombre clave	ISBN 9682326044
Autor	Immanuel Walerstein
Organismo demandante	Editorial Siglo XXI
Año	2005
Fuente consultada	Biblioteca de Ciencias Sociales, Universidad de Chile
Resumen	Este singular libro-entrevista, compuesto de dos partes, persigue un doble objetivo: el de servir como introducción a las principales tesis y contribuciones esenciales desarrolladas, en el último cuarto de siglo, por la creativa perspectiva teórica y analítica del “análisis de los sistemas-mundo”, y el de permitir un acercamiento directo a las ideas y a la concepción del más importante constructor de esta perspectiva, Immanuel Wallerstein. La primera parte, escrita por Carlos Antonio Aguirre Rojas, es una síntesis global de esa perspectiva del análisis de los sistemas-mundo. La segunda parte, constituida por una larga entrevista con Immanuel Wallerstein, permite conocer, de manera directa, sus puntos de vista acerca de los diversos ecos e impactos mundiales que ha tenido el análisis de los sistema-mundo.

Número de fuente	32
Nombre del documento	El mestizo en el departamento de Arica.
Nombre clave	
Autor	Alfredo Wormald
Organismo demandante	Universidad de Norte
Año	1966
Fuente consultada	Biblioteca de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
Resumen	Revisión histórica de la presencia del mestizo desde la formación del departamento de Arica desde 1927, como revisión al cambio de soberanía peruana, a la chilena luego de la Guerra del Pacífico.

Número de fuente	33
Nombre del documento	El proceso de la entrevista. Conceptos y modelos.
Nombre clave	ISBN 96-818-2738-4
Autor	Alejandro Acevedo Ibáñez y Alba Florencia López
Organismo demandante	Editorial Limusa
Año	2004
Fuente consultada	Biblioteca Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
Resumen	Se presentan fórmulas sencillas para la realización de una entrevista profesional, con guías prácticas y casos específicos para una comunicación interpersonal óptima.

Número de fuente	34
Nombre del documento	La construcción de la confianza en el trabajo de campo. Los límites de la entrevista dirigida.
Nombre clave	eISSN 2659-6881
Autor	Margarita Del Olmo
Organismo demandante	Instituto de Lengua, Literatura y Antropología. Consejo Superior de Onvestigaciones Científicas.
Año	2003
Fuente consultada	Revista de Antropología Disparidades.
Resumen	El artículo está dedicado a explorar el tema de la entrevista dirigida desde una perspectiva comparativa; ya que contrasta las dificultades y los problemas surgidos en el empleo de esta estrategia metodológica en un trabajo de campo realizado entre los conversos españoles al Islam (1998-2001), con un trabajo de campo anterior (1986 y 1989), con exiliados argentinos a España durante la dictadura militar en su país. El análisis comparativo permite extraer una serie de conclusiones acerca del alcance del empleo de esta metodología antropológica.

Número de fuente	35
Nombre del documento	Ciencia, metodología e investigación.
Nombre clave	ISBN 968-444-244-0
Autor	Fernando Reza Becerril
Organismo demandante	Editorial Longman
Año	1997
Fuente consultada	https://books.google.cl/books
Resumen	Visión panorámica del quehacer de la ciencia, la metodologí y la investigacion. Aporta elementos para la elaboración de un trabajo de investigación con carácter científico, apoyado con ejercicios prácticos y lecturas.

Número de fuente	36
Nombre del documento	Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales.
Nombre clave	eISSN 2659-6881
Autor	Elisenda Ardèvol
Organismo demandante	Instituto de Lengua, Literatura y Antropología. Consejo Superior de Onvestigaciones Científicas.
Año	1998
Fuente consultada	Revista de Antropología Disparidades.
Resumen	El artículo se centra en las imágenes cinematográficas que el etnógrafo crea como parte de su investigación, y que finalmente construye y edita como modo de representar y comunicar sus resultados a una audiencia especializada y a un público abierto. La autora considera como cine etnográfico la producción audiovisual realizada a partir de una investigación antropológica. Desde este punto de partida, se analizan las distintas tendencias del cine etnográfico, en relación a la metodología básica del trabajo de campo.

Número de fuente	37
Nombre del documento	La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual.
Nombre clave	ISSN 0214-0039
Autor	Alberto Gracia Martínez
Organismo demandante	Universidad de Navarra.
Año	2006
Fuente consultada	Revista Comunicación y Sociedad.
Resumen	El presente artículo pretende analizar las claves esenciales –históricas, retóricas y de género– que caracterizan a un tipo de texto audiovisual que cuenta con una escasa tradición cinematográfica. El ensayo filmico propone un discurso personal y asistemático que –a través de elementos como un estilo marcado, un montaje visible que privilegia la palabra o la inserción filmica del autor– va construyendo su reflexión en las imágenes, representando así el camino del pensamiento trazado.

Número de fuente	38
Nombre del documento	Film-ensayo y vanguardia. En: Documental y Vanguardia.
Nombre clave	ISBN 84-376-2230-1
Autor	Josep Catalá
Organismo demandante	Editorial Cátedra, signo e imagen
Año	2005
Fuente consultada	Biblioteca Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.
Resumen	Se abordan los distintos intentos y orígenes del film-ensayo, desde sus propiedades derivadas del ensayo literario hasta su relación y nacimiento con las vanguardias artísticas.

Número de fuente	39
Nombre del documento	Acerca del diseño audiovisual. Una forma de pensamiento. En: Territorios Audiovisuales.
Nombre clave	ISBN 978-987-26403-2-3
Autor	Eliana Kim y Manuel Szlifman
Organismo demandante	Editorial Libreria
Año	2012
Fuente consultada	Biblioteca Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNiversidad e Chile.
Resumen	Los autores plantean un recorrido por tres actos que podrían estructurar el quehacer del diseñador en el la creación de una obra de corte audiovisual, relacionando sus etapas con elemtos propios del diseño, y vinculando esta creación con otros agentes importantes como curadores y, colaboradores y las audiencias.

Número de fuente	40
Nombre del documento	El color y su medición. Con una introducción a la óptima fisiológica y al estudio de la visión.
Nombre clave	
Autor	Roberto Daniel Lozano
Organismo demandante	Editorial AméricaLee
Año	1978
Fuente consultada	Biblioteca Personal
Resumen	Constituye una introducción integral al estudio de la ciencia del color, con reseñas históricas, resumen de los sistemas colorimétricos no normalizados internacionalmente, óptica fisiológica, aspectos físicos y psicofísicos, medición y especificación de la diferencias de colores, aplicaciones industriales e instrumental, entre otras.

Número de fuente	41
Nombre del documento	Interacción del color
Nombre clave	ISBN 84-206-7001-4
Autor	Josef Albers
Organismo demandante	Editorial Alianza
Año	1963
Fuente consultada	Biblioteca Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile
Resumen	En el libro se plantean variados ejercicios en base a materiales y sustratos colorados previamente, y cómo sus interacciones crean ilusiones y engaños en cuanto al color que vemos. Junto con eso plantea un origen menos científico y más psicológico del color, relacionado a la percepción de quien mira, en base a su experiencia como artista y profesor.

Número de fuente	42
Nombre del documento	El vacío Iluminado del negro
Nombre clave	eISSN 2340-1478
Autor	Alicia Sánchez Ortiz
Organismo demandante	Universidad Nacional de Educación a Distancia
Año	2013
Fuente consultada	http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/5550
Resumen	Negación y suma de todos los colores, el negro posee una enorme potencialidad que a lo largo de los siglos se ha visto plasmada a través de diversas manifestaciones artísticas, en un lento transcurrir que le ha posibilitado asumir un puesto relevante en el ámbito contemporáneo. La negrura tiene un inmenso abanico de asociaciones negativas y espantosas. Nos remite a los rincones más oscuros de nuestra memoria. Algo lógico teniendo en cuenta su vinculación con la oscuridad y el miedo a lo oculto, a diferencia de lo luminoso, que se relaciona preferentemente con cualidades muy positivas. Cosmogónicamente, la negrura es el caos; ontogénicamente, es el signo de la muerte y la tumba, o del ambivalente útero; es también el color del no ser, del vacío; físicamente connota la ceguera; psicológicamente significa la temible tierra de los sueños y el inconsciente. El negro nos exhorta a mirar la oscuridad, a reconocer la belleza en la ausencia del color y de la luz.

Número de fuente	43
Nombre del documento	Filosofía del Diseño. La forma de las cosas.
Nombre clave	ISBN 84-7738-989-6
Autor	Vilem Flusser
Organismo demandante	Editorial Síntesis
Año	1999
Fuente consultada	Biblioteca Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile
Resumen	Esta obra recoge una selección de algunos de los artículos más sugerentes de Flusser. El autor propone que el futuro depende del diseño. Analizando distintos objetos cotidianos, así como temas relacionados con el diseño, desde las tiendas de campaña y los paraguas hasta la ética industrial y la arquitectura de Wittgenstein, Flusser hace hincapié en las relaciones existentes entre el arte y la ciencia, la teología y la tecnología, y la arqueología y la arquitectura. De la misma manera en que la creatividad formal ha producido armas de destrucción a la vez que grandes obras de arte, el autor cree que la forma de las cosas representa tanto una amenaza como una oportunidad para los diseñadores del futuro.

Número de fuente	44
Nombre del documento	Subvertir el tiempo-cine. Imágenes y memoria en la producción de Chris Marker.
Nombre clave	ISSN 0718-5316
Autor	Viviana Montes
Organismo demandante	Revista de Estudios de Cine laFuga
Año	2017
Fuente consultada	http://www.lafuga.cl/subvertir-el-tiempo-cine/831
Resumen	Artículo de revisión de los trabajos de Chris Marker de forma libre de clasificaciones y/o categorías, debido a su amplia producción y diversos formatos y tecnologías utilizadas en sus trabajos, desarrollando tres grandes perspectivas: tiempo, herramientas y memoria.

Número de fuente	45
Nombre del documento	Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957-2017).
Nombre clave	ISBN 978-956-9843-419
Autor	Claudia Aravena e Iván Pinto
Organismo demandante	Ediciones Metales Pesados
Año	2018
Fuente consultada	Biblioteca Campus Oriente, Pontificia Universidad Católica de Chile
Resumen	Este libro analiza las formas audiovisuales experimentales que han tenido presencia desde la segunda mitad del siglo XX en Chile. Incluyendo nociones de video-arte, cine-expandido, video de artista, video-instalación, video-creación, documental experimental o ensayo audiovisual. Pensando este conjunto de prácticas como un presente activo inscrito en una genealogía histórica.

Número de fuente	46
Nombre del documento	La normalidad de la movilidad: Una crónica de la intemperie.
Nombre clave	ISBN 978-956-353-381-1
Autor	Paulina Varas Alarcón
Organismo demandante	Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile.
Año	2013
Fuente consultada	http://www.ingridwildimerino.net/pdf/dislocacion-chile.pdf
Resumen	Revisión de la instalación <i>Crónica del Sahara</i> de Ursula Biemann, en la cual se describen las distintas formas de observación de lugares fronterizos en los cuales ocurren acciones de intercambio de mercadería, personas, valores, etc, registrados a modo de "testigo" por Biemann, como un ejercicio de contra-geografía.

Número de fuente	47
Nombre del documento	Los No lugares y sus identidades.
Nombre clave	ISBN 978-956-353-381-1
Autor	Rodolfo Andaur
Organismo demandante	Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile.
Año	2013
Fuente consultada	http://www.ingridwildimerino.net/pdf/dislocacion-chile.pdf
Resumen	Andaur describe el video ensayo de Ingrid Wildi <i>Arica y Norte de Chile – No lugar y lugar de todos</i> como una forma de analizar a Chile y su identidad política mediante entrevistas a distintos protagonistas de las localidades cercanas del Norte Grande y con diversos oficios, en contraposición con los planos generales del paisaje, <i>travelling</i> , y planos fijos sobre las maquinarias de extracción de las mineras nortinas.

Número de fuente	48
Nombre del documento	Cronotopías liminales en Ursula Biemann
Nombre clave	ISSN 2171-8938
Autor	Jesús Segura
Organismo demandante	Revista de Estudios Visuales Contra-narrativas, Universidad de Murcia
Año	2016
Fuente consultada	https://www.um.es/artlab/index.php/espacialidades-desbordadas-y-temporalidades-heterocronicas-en-ursula-biemann/
Resumen	Desde la concepción de cambio que implicó la noción de "giro espacial" en al década de 1980, y su símil "giro performativo", abordado inseparablemente de las prácticas artísticas, es que el autor plantea la colisión de temporalidades locales y globales en los trabajos de Ursula Biemann.

Número de fuente	49
Nombre del documento	Lo propio y lo ajeno: Génesis de los ensayos de Montaigne
Nombre clave	ISSN 1130-7498
Autor	Jesús Navarro Reyes
Organismo demandante	Universidad de Sevilla
Año	2003
Fuente consultada	http://institucional.us.es/revistas/vico/vol.15-16/art%2015.pdf
Resumen	Revisión sobre la evolución de Montaigne en la redacción de sus ensayos. La obra de Montaigne surge así a partir de lo ajeno, atraviesa los caminos del yo, y vuelve a encontrar al otro en la figura del lector.

Número de fuente	50
Nombre del documento	Sobre el concepto de «ensayo»
Nombre clave	
Autor	Gustavo Buen
Organismo demandante	Universidad de Oviedo
Año	1966
Fuente consultada	http://fgbueno.es/gbm/gb66ens.htm
Resumen	Recorrido histórico desde los orígenes de este género literario característico de la «edad moderna». Configurando un perfil desde el Renacimiento hasta el siglo XX, posicionando sus auges con los ensayos de Michel de Montaigne y las sucesiones de revoluciones independentistas americanas.

Número de fuente	51
Nombre del documento	Michel de Montaigne: Ante sus censores hispánicos
Nombre clave	ISSN 0718-2295
Autor	Juan Durán Luzio
Organismo demandante	Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile
Año	1997
Fuente consultada	Universidad de Chile
Resumen	Los ensayos de Michel de Montaigne fueron tardíamente traducidos al español debido a disposiciones inquisitoriales; sin embargo, cuando desde este siglo se produjo su difusión en el mundo de habla hispana, una fiel traducción encontró otros impedimentos motivados, al parecer por razones políticas. Esta situación se ilustra con un caso que desde España se prolonga hasta nuestros días a varios países de Sudamérica.

Número de fuente	52
Nombre del documento	Las crónicas coloniales desde América: aproximaciones y nuevos enfoques
Nombre clave	ISSN 2448-6914
Autor	Añón y Battcock
Organismo demandante	Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM
Año	2013
Fuente consultada	http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742013000200007&lng=en&nrm=iso&tlng=es
Resumen	El texto realiza un recorrido por las motivaciones literarias de las crónicas de parte de sus relatores tanto designados por la corona española, como intelectuales del continente. Se pone en tensión la veracidad de los discursos y su nivel de ficción como un ensayo de la imaginación determinada por el cuerpo que lo escribe.

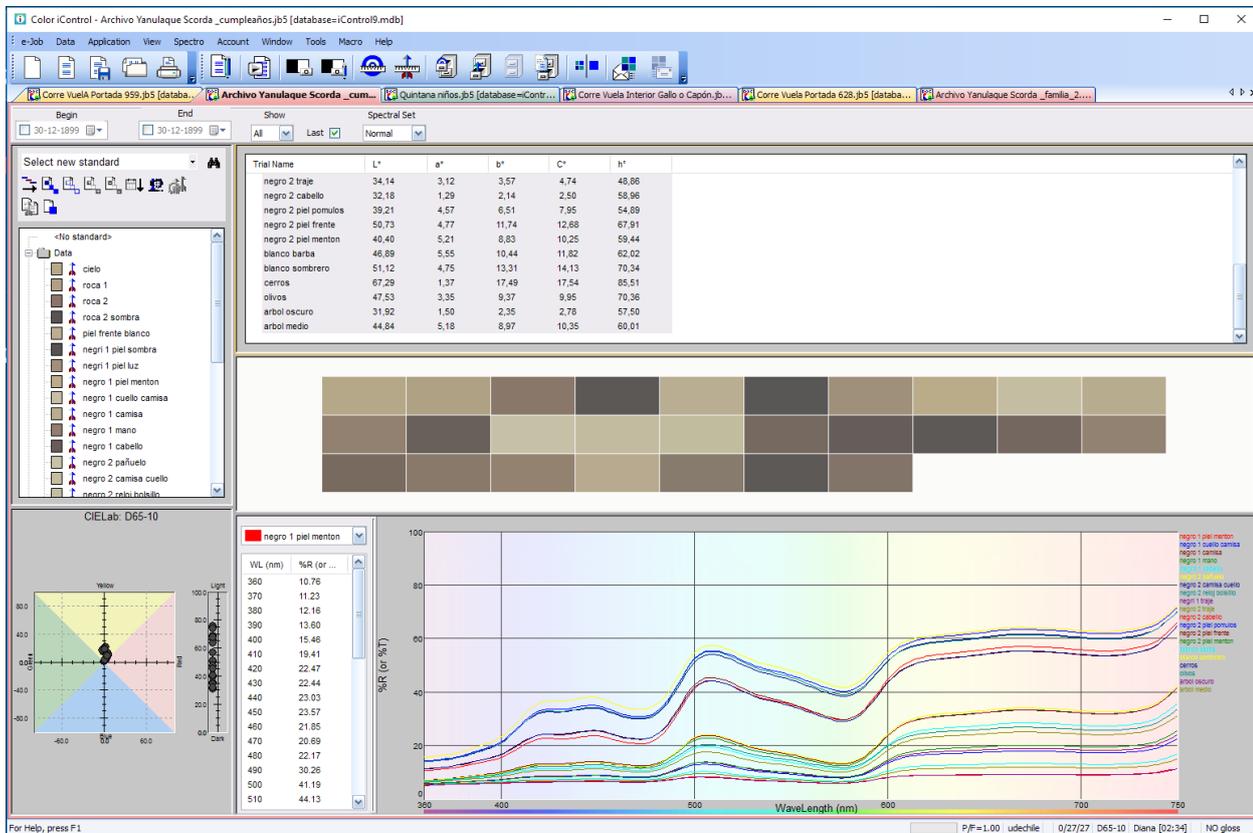
Número de fuente	53
Nombre del documento	Nuestra América es un ensayo
Nombre clave	
Autor	Germán Arciniegas
Organismo demandante	Universidad Nacional Autónoma de México
Año	1979
Fuente consultada	http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2997
Resumen	Plantea el ensayo como una reflexión obligada ante la colonización de América, tanto de los cuerpos como de la producción intelectual y las formas de plasmar ese saber. América es ya, en sí, un problema, un ensayo de nuevo mundo, algo que tienta, provoca, desafía a la inteligencia. Este problema de la originalidad no se suscita por un vano deseo de singularidad: se impone por razón de circunstancias.

ANEXOS



Anexo nº 01. [Abajo] Mediciones del software iColor del archivo: *Cumpleaños de Esperanza Ayala*.

Anexo nº 02. [Der] Informe de medición del archivo antes mencionado, realizado por el espectrofotómetro del Laboratorio de Color.



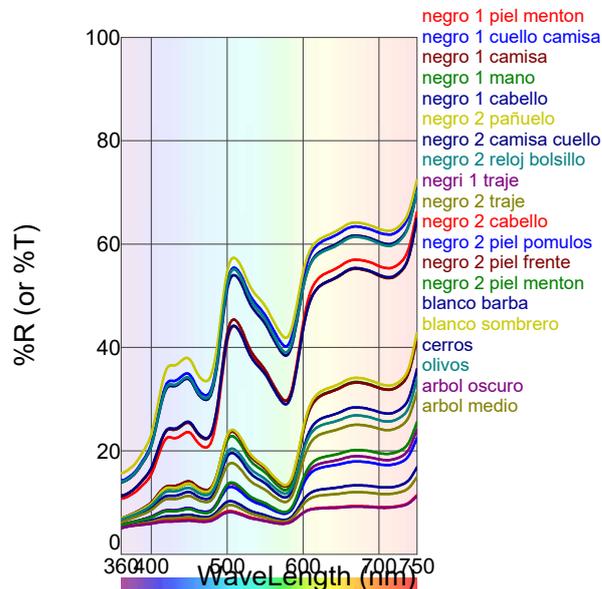
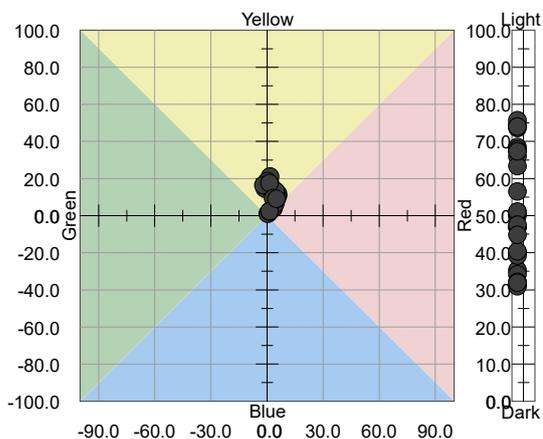
QC

03-04-2019 11:46:05

UNIVERSIDAD CHILE

<Name of Std>

CIELab: D65-10

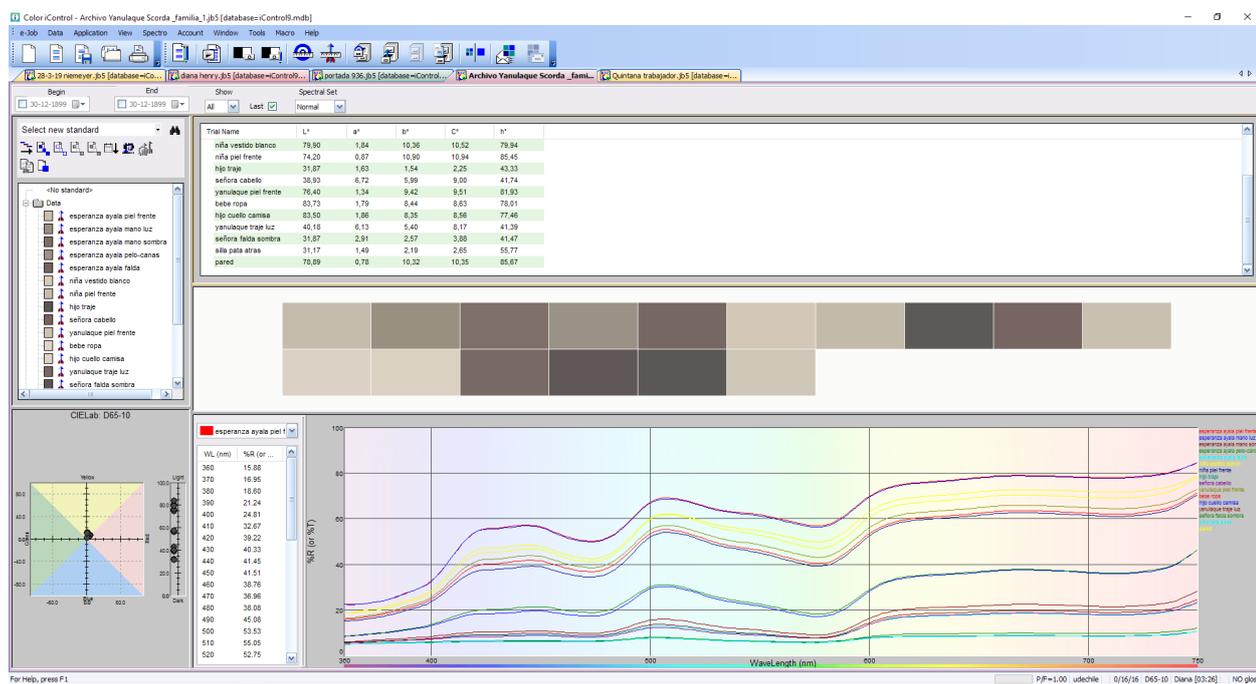


<u>Trial Name</u>	<u>L*</u>	<u>a*</u>	<u>b*</u>	<u>C*</u>	<u>h°</u>
cielo	65,94	1,41	19,18	19,23	85,79
roca 1	63,34	1,56	17,76	17,83	84,98
roca 2	46,78	5,98	10,65	12,22	60,69
roca 2 sombra	31,29	1,18	1,57	1,96	53,06
piel frente blanco	68,46	1,15	16,62	16,66	86,03
negri 1 piel sombra	30,92	0,52	0,93	1,07	61,06
negri 1 piel luz	56,52	3,31	14,19	14,57	76,88
negro 1 piel menton	67,57	1,74	21,02	21,09	85,28
negro 1 cuello camis	74,62	-0,92	16,58	16,61	93,18
negro 1 camisa	67,79	0,20	18,53	18,53	89,37
negro 1 mano	50,01	5,92	11,73	13,14	63,21
negro 1 cabello	35,30	3,65	3,91	5,34	46,97
negro 2 pañuelo	75,70	-1,13	14,66	14,71	94,41
negro 2 camisa cuell	73,59	-0,91	16,16	16,19	93,21
negro 2 reloj bolsil	74,00	-1,81	16,41	16,51	96,30
negri 1 traje	39,94	4,51	7,33	8,61	58,43
negro 2 traje	34,14	3,12	3,57	4,74	48,86
negro 2 cabello	32,18	1,29	2,14	2,50	58,96
negro 2 piel pomulos	39,21	4,57	6,51	7,95	54,89
negro 2 piel frente	50,73	4,77	11,74	12,68	67,91
negro 2 piel menton	40,40	5,21	8,83	10,25	59,44
blanco barba	46,89	5,55	10,44	11,82	62,02
blanco sombrero	51,12	4,75	13,31	14,13	70,34
cerros	67,29	1,37	17,49	17,54	85,51
olivos	47,53	3,35	9,37	9,95	70,36



Anexo nº 03. [Abajo] Mediciones del software iColor del archivo: *Sin Título*.

Anexo nº 04. [Der] Informe de medición del archivo antes mencionado, realizado por el espectrofotómetro del Laboratorio de Color.



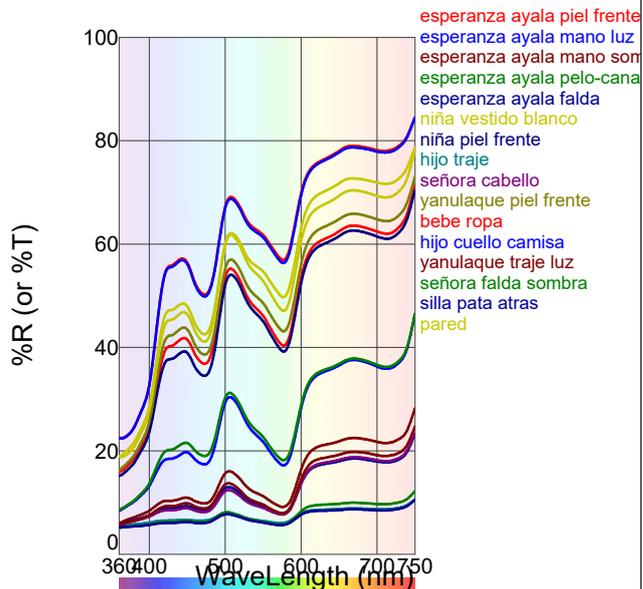
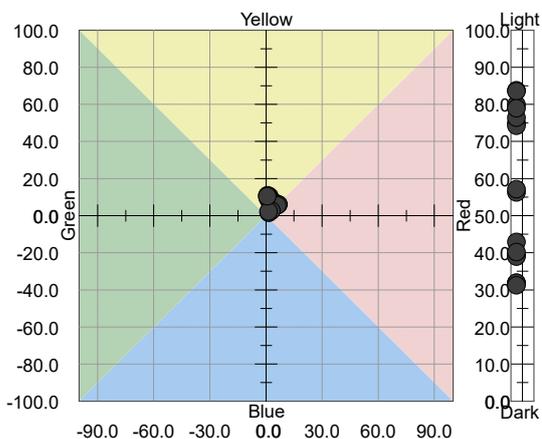
QC

01-04-2019 13:08:10

UNIVERSIDAD CHILE

<Name of Std>

CIELab: D65-10

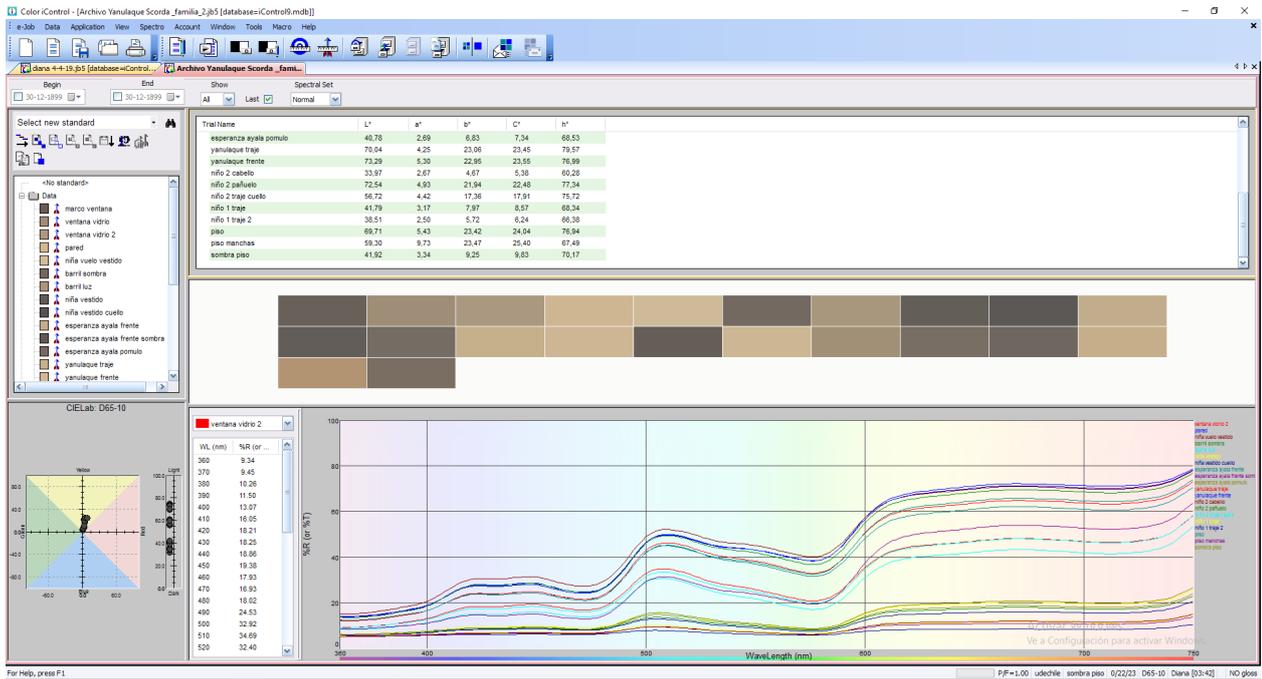


<u>Trial Name</u>	<u>L*</u>	<u>a*</u>	<u>b*</u>	<u>C*</u>	<u>h°</u>
esperanza ayala piel	74,96	1,11	9,22	9,29	83,16
esperanza ayala mano luz	56,24	2,14	9,34	9,58	77,12
esperanza ayala mano son	42,92	5,29	6,73	8,56	51,85
esperanza ayala pelo	57,13	2,07	7,63	7,91	74,79
esperanza ayala fald	39,41	5,51	5,60	7,85	45,47
niña vestido blanco	79,90	1,84	10,36	10,52	79,94
niña piel frente	74,20	0,87	10,90	10,94	85,45
hijo traje	31,87	1,63	1,54	2,25	43,33
señora cabello	38,93	6,72	5,99	9,00	41,74
yanulaque piel frent	76,40	1,34	9,42	9,51	81,93
bebe ropa	83,73	1,79	8,44	8,63	78,01
hijo cuello camisa	83,50	1,86	8,35	8,56	77,46
yanulaque traje luz	40,18	6,13	5,40	8,17	41,39
señora falda sombra	31,87	2,91	2,57	3,88	41,47
silla pata atras	31,17	1,49	2,19	2,65	55,77
pared	78,89	0,78	10,32	10,35	85,67



Anexo nº 05. [Abajo] Mediciones del software iColor del archivo: *Familia Yanulaque Ayala*.

Anexo nº 06. [Der] Informe de medición del archivo antes mencionado, realizado por el espectrofotómetro del Laboratorio de Color.



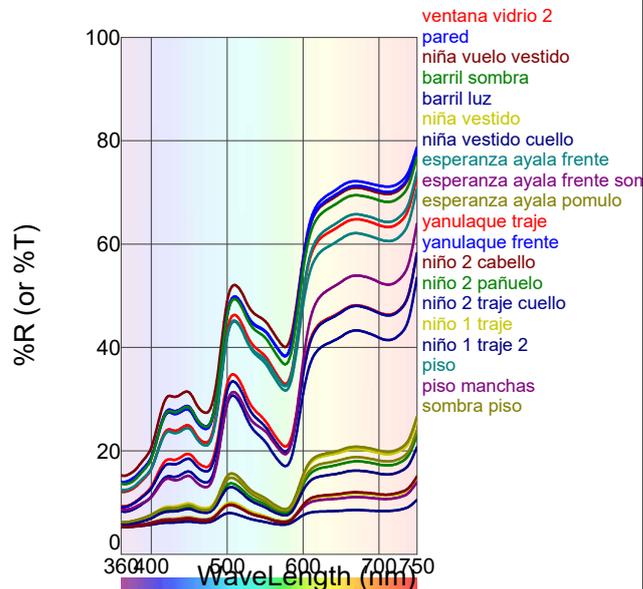
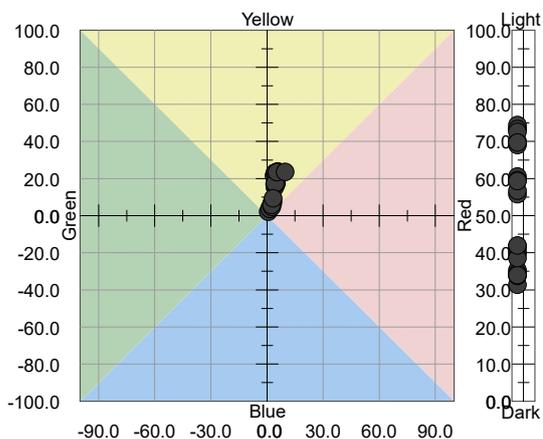
QC

04-04-2019 16:10:13

UNIVERSIDAD CHILE

<Name of Std>

CIELab: D65-10

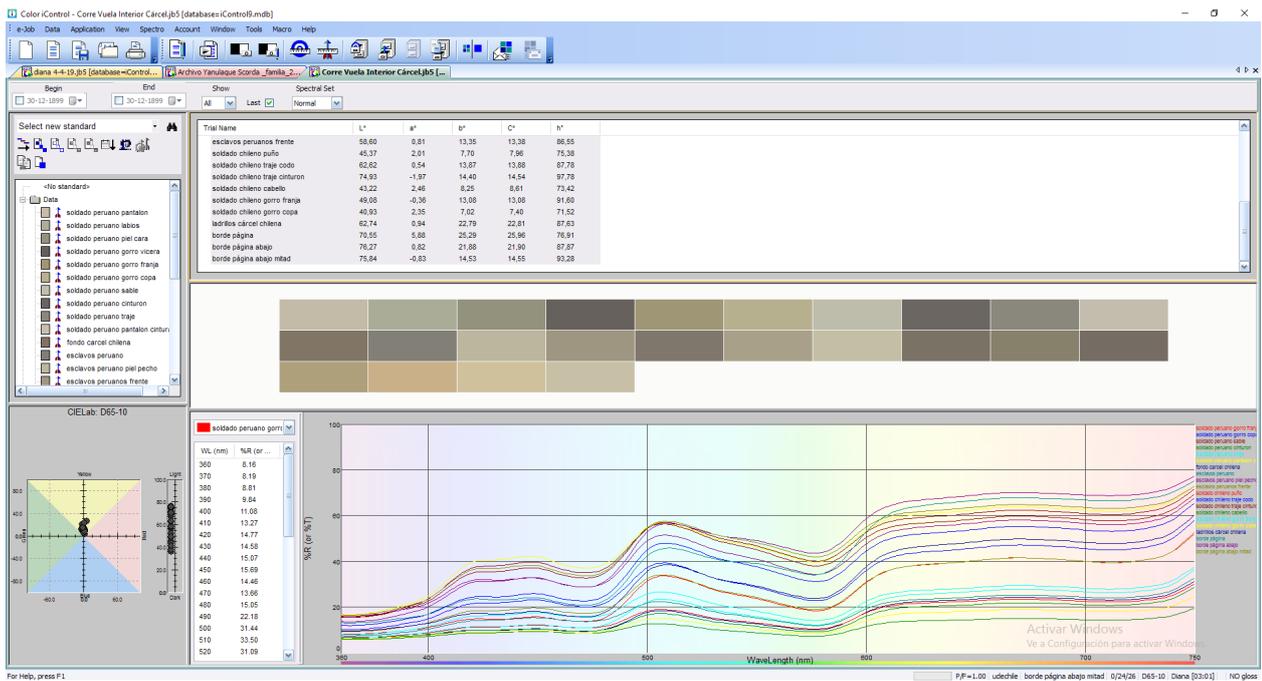


<u>Trial Name</u>	<u>L*</u>	<u>a*</u>	<u>b*</u>	<u>C*</u>	<u>h°</u>
marco ventana	35,29	2,58	5,08	5,70	63,04
ventana vidrio	55,73	4,24	15,35	15,92	74,57
ventana vidrio 2	60,49	4,16	16,89	17,39	76,15
pared	73,29	5,79	23,82	24,51	76,34
niña vuelo vestido	74,38	4,11	20,82	21,22	78,85
barril sombra	39,73	3,27	6,88	7,62	64,55
barril luz	59,58	5,14	17,19	17,94	73,36
niña vestido	34,48	1,61	4,06	4,37	68,38
niña vestido cuello	31,35	0,74	2,12	2,24	70,65
esperanza ayala fren	69,03	3,84	21,57	21,91	79,90
esperanza ayala fren	33,76	1,60	3,61	3,95	66,07
esperanza ayala pomu	40,78	2,69	6,83	7,34	68,53
yanulaque traje	70,04	4,25	23,06	23,45	79,57
yanulaque frente	73,29	5,30	22,95	23,55	76,99
niño 2 cabello	33,97	2,67	4,67	5,38	60,28
niño 2 pañuelo	72,54	4,93	21,94	22,48	77,34
niño 2 traje cuello	56,72	4,42	17,36	17,91	75,72
niño 1 traje	41,79	3,17	7,97	8,57	68,34
niño 1 traje 2	38,51	2,50	5,72	6,24	66,38
piso	69,71	5,43	23,42	24,04	76,94
piso manchas	59,30	9,73	23,47	25,40	67,49
sombra piso	41,92	3,34	9,25	9,83	70,17



Anexo nº 07. [Abajo] Mediciones del software iColor del archivo: *Interior Revista Corre Vuela nº918*.

Anexo nº 08. [Der] Informe de medición del archivo antes mencionado, realizado por el espectrofotómetro del Laboratorio de Color.



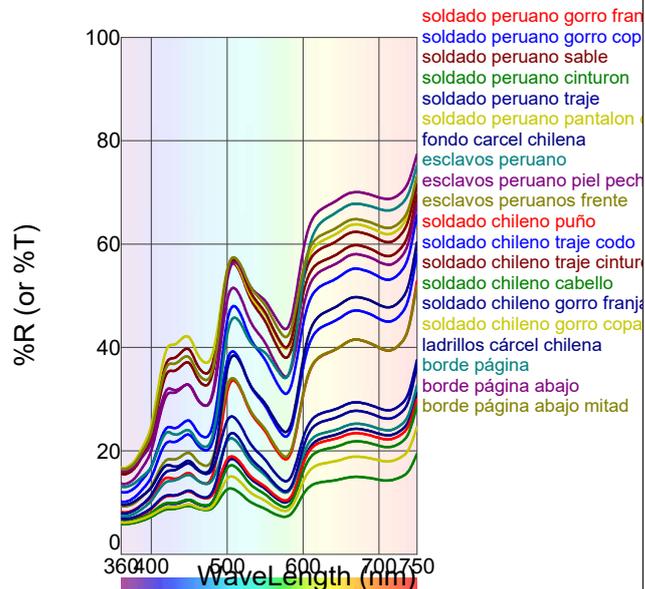
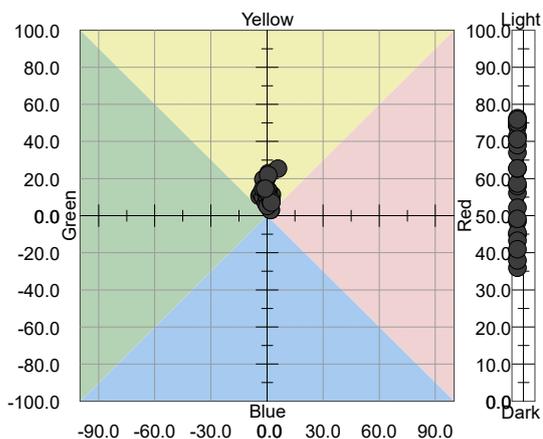
QC

04-04-2019 16:52:02

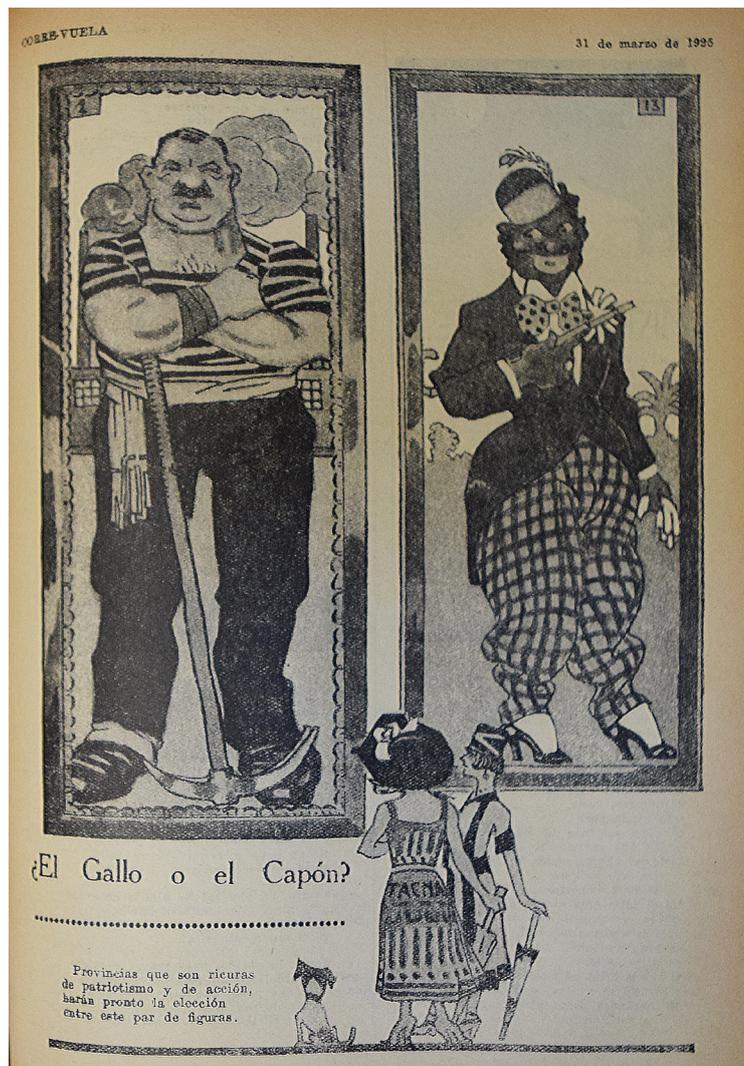
UNIVERSIDAD CHILE

<Name of Std>

CIELab: D65-10

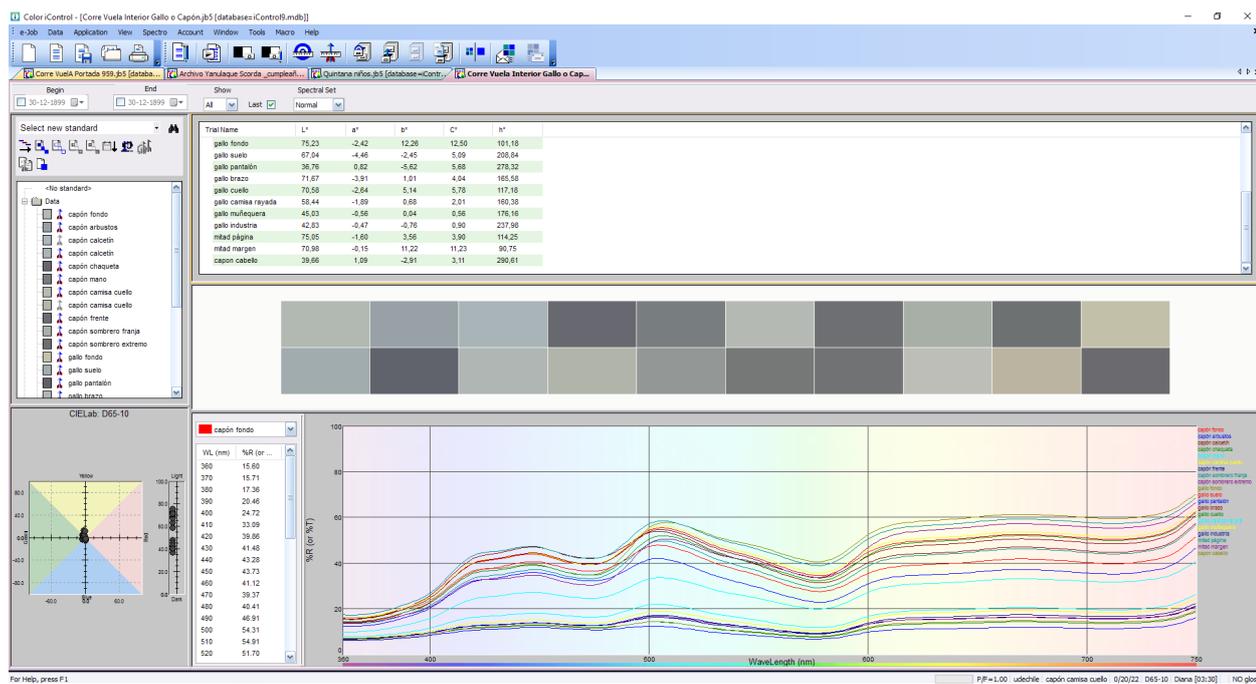


<u>Trial Name</u>	<u>L*</u>	<u>a*</u>	<u>b*</u>	<u>C*</u>	<u>h°</u>
soldado peruano pant	74,18	0,33	11,73	11,74	88,41
soldado peruano labi	66,94	-3,86	10,51	11,20	110,17
soldado peruano piel	56,10	-3,04	11,92	12,30	104,29
soldado peruano gorr	35,89	2,13	2,94	3,63	54,09
soldado peruano gorr	57,95	-0,24	19,77	19,78	90,70
soldado peruano gorr	68,90	-1,84	19,59	19,68	95,37
soldado peruano sabl	74,09	-1,95	10,03	10,22	100,98
soldado peruano cint	37,90	1,95	2,99	3,56	56,89
soldado peruano traj	52,10	-0,54	6,73	6,75	94,58
soldado peruano pant	75,14	0,35	9,11	9,11	87,80
fondo carcel chilena	44,87	2,69	11,23	11,55	76,51
esclavos peruano	48,40	0,34	5,22	5,23	86,24
esclavos peruano pie	71,40	-1,07	14,09	14,14	94,35
esclavos peruanos fr	58,60	0,81	13,35	13,38	86,55
soldado chileno puño	45,37	2,01	7,70	7,96	75,38
soldado chileno traj	62,62	0,54	13,87	13,88	87,78
soldado chileno traj	74,93	-1,97	14,40	14,54	97,78
soldado chileno cabe	43,22	2,46	8,25	8,61	73,42
soldado chileno gorr	49,08	-0,36	13,08	13,08	91,60
soldado chileno gorr	40,93	2,35	7,02	7,40	71,52
ladrillos cárcel chi	62,74	0,94	22,79	22,81	87,63
borde página	70,55	5,88	25,29	25,96	76,91
borde página abajo	76,27	0,82	21,88	21,90	87,87
borde página abajo m	75,84	-0,83	14,53	14,55	93,28



Anexo nº 09. [Abajo] Mediciones del software iColor del archivo: *Interior Revista Corre Vuela nº901*.

Anexo nº 10. [Der] Informe de medición del archivo antes mencionado, realizado por el espectrofotómetro del Laboratorio de Color.



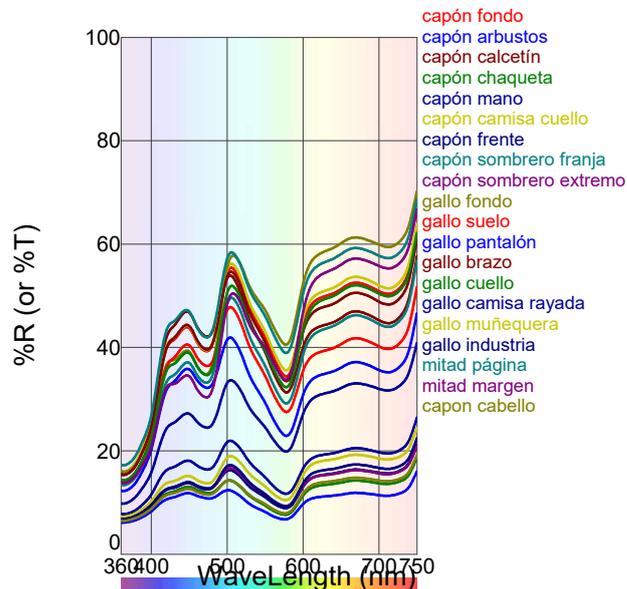
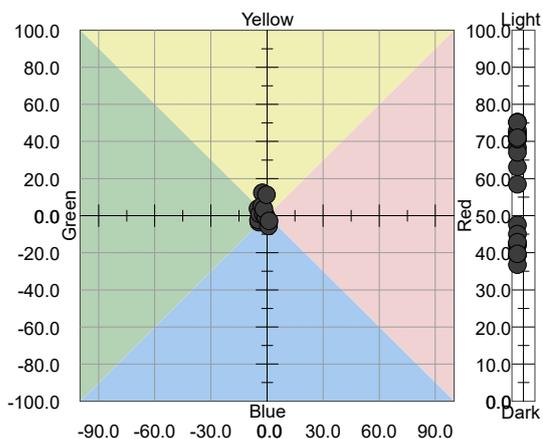
QC

03-04-2019 13:12:19

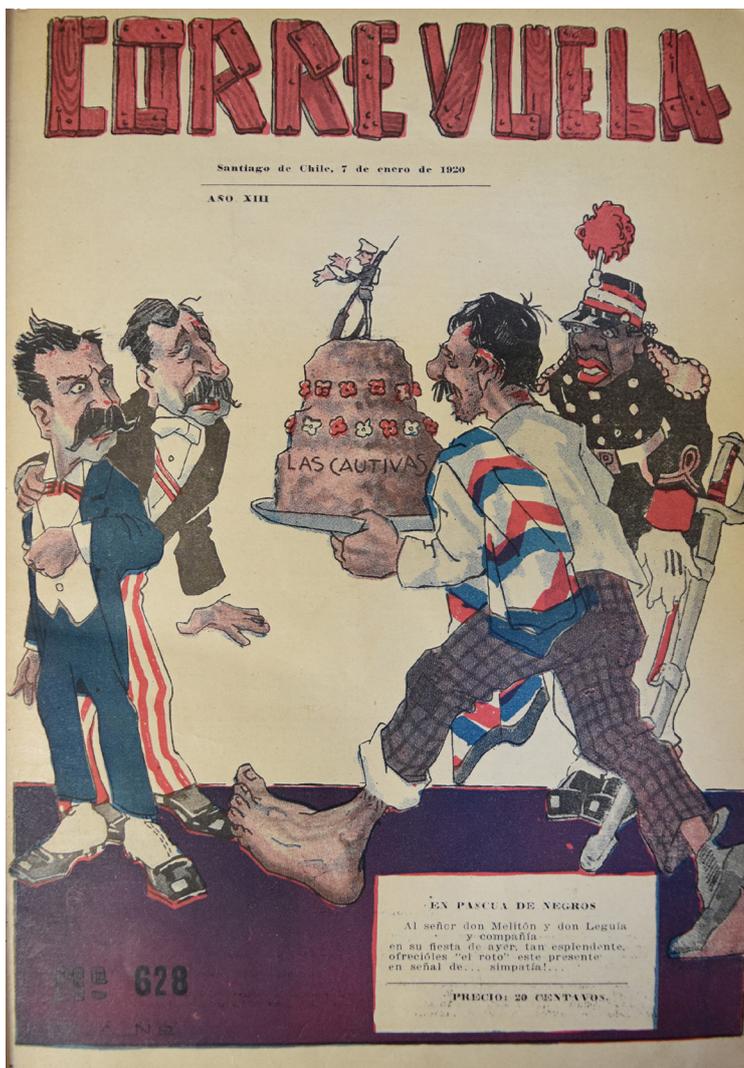
UNIVERSIDAD CHILE

<Name of Std>

CIELab: D65-10

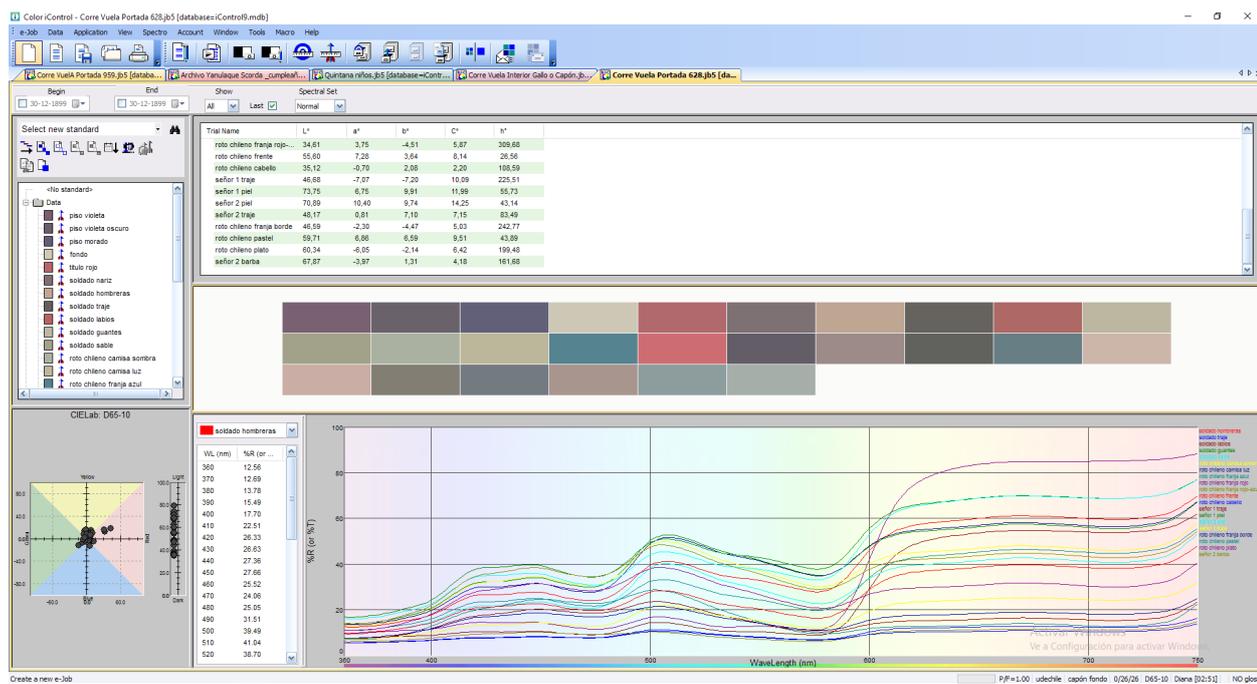


<u>Trial Name</u>	<u>L*</u>	<u>a*</u>	<u>b*</u>	<u>C*</u>	<u>h°</u>
capón fondo	72,30	-3,56	2,43	4,31	145,68
capón arbustos	63,05	-3,68	-3,37	4,99	222,44
capón calcetín	70,57	-4,33	-3,55	5,60	219,31
capón chaqueta	39,31	0,91	-4,42	4,51	281,71
capón mano	47,56	-1,92	-1,91	2,71	224,83
capón camisa cuello	72,96	-3,57	3,19	4,78	138,23
capón frente	41,92	0,23	-2,35	2,36	275,61
capón sombrero franj	68,33	-4,65	3,68	5,93	141,64
capón sombrero extre	42,43	-0,91	-1,10	1,43	230,35
gallo fondo	75,23	-2,42	12,26	12,50	101,18
gallo suelo	67,04	-4,46	-2,45	5,09	208,84
gallo pantalón	36,76	0,82	-5,62	5,68	278,32
gallo brazo	71,67	-3,91	1,01	4,04	165,58
gallo cuello	70,58	-2,64	5,14	5,78	117,18
gallo camisa rayada	58,44	-1,89	0,68	2,01	160,38
gallo muñequera	45,03	-0,56	0,04	0,56	176,16
gallo industria	42,83	-0,47	-0,76	0,90	237,98
mitad página	75,05	-1,60	3,56	3,90	114,25
mitad margen	70,98	-0,15	11,22	11,23	90,75
capon cabello	39,66	1,09	-2,91	3,11	290,61



Anexo nº 11. [Abajo] Mediciones del software iColor del archivo: *Portada Revista Corre Vuela n°628*.

Anexo nº 12. [Der] Informe de medición del archivo antes mencionado, realizado por el espectrofotómetro del Laboratorio de Color.



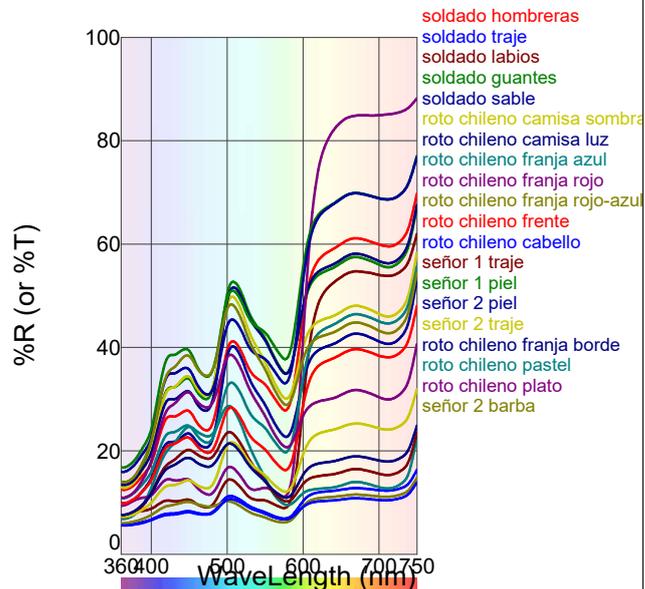
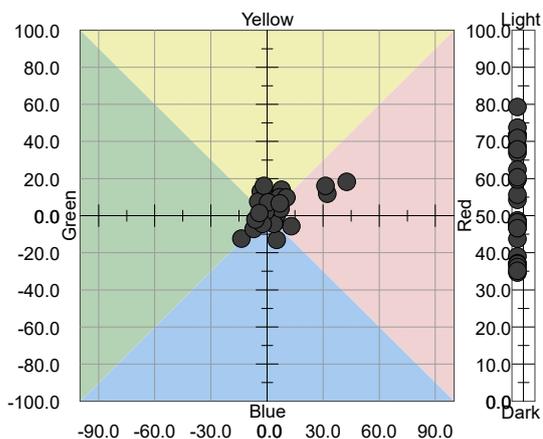
QC

03-04-2019 13:52:08

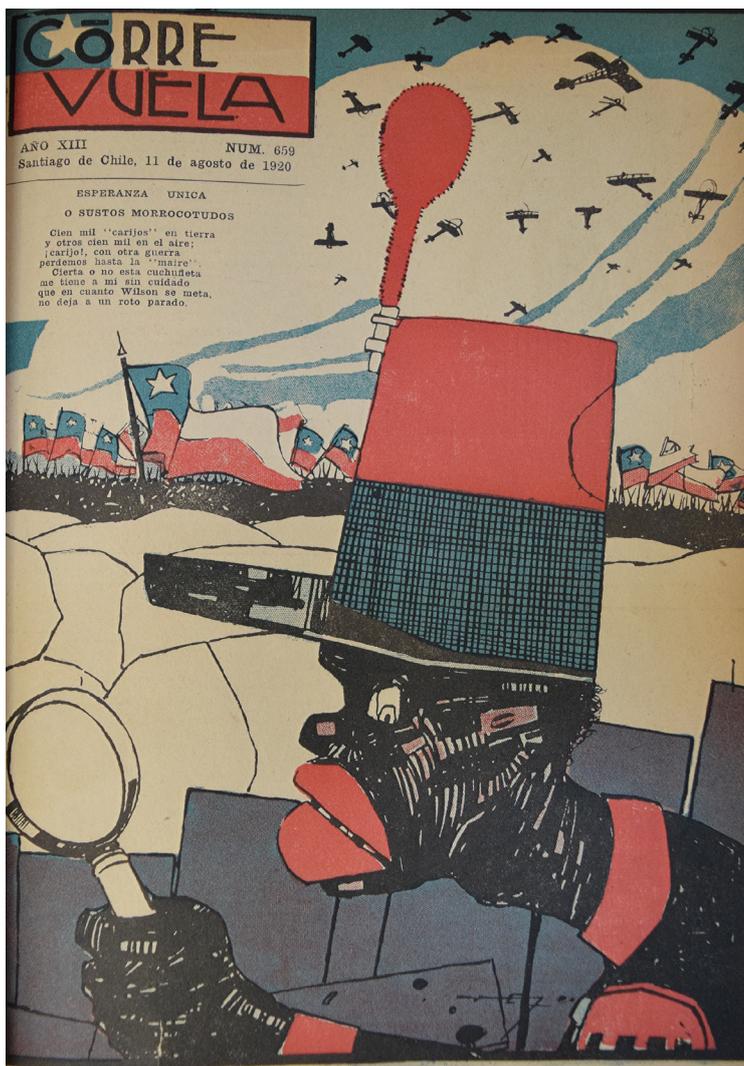
UNIVERSIDAD CHILE

<Name of Std>

CIELab: D65-10

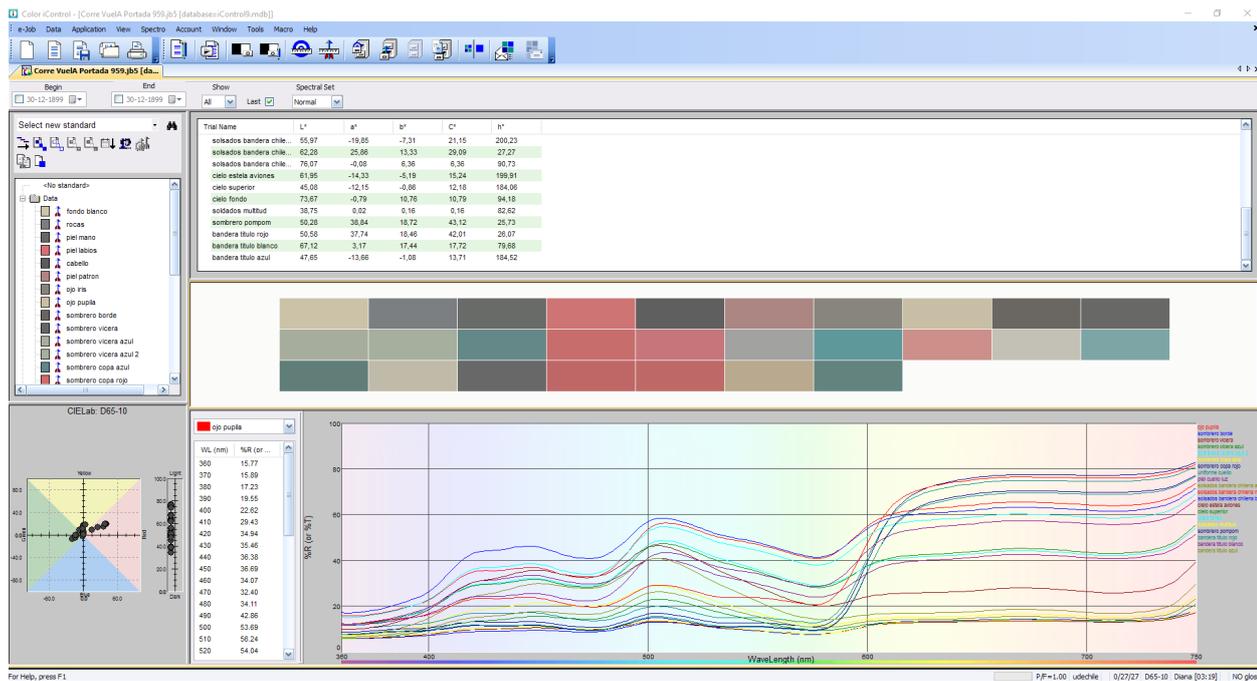


<u>Trial Name</u>	<u>L*</u>	<u>a*</u>	<u>b*</u>	<u>C*</u>	<u>h°</u>
piso violeta	39,01	12,98	-5,73	14,19	336,18
piso violeta oscuro	37,16	4,23	-3,87	5,74	317,57
piso morado	36,92	5,25	-13,12	14,13	291,83
fondo	79,28	-0,68	10,44	10,46	93,71
titulo rojo	48,68	32,31	11,79	34,39	20,05
soldado nariz	43,73	5,55	0,76	5,60	7,76
soldado hombreras	66,86	7,81	13,91	15,95	60,70
soldado traje	36,14	1,19	3,11	3,33	69,03
soldado labios	47,51	31,34	16,02	35,20	27,07
soldado guantes	71,90	-1,96	13,29	13,44	98,40
soldado sable	62,36	-3,22	12,92	13,32	103,98
roto chileno camisa	68,73	-4,56	7,56	8,83	121,06
roto chileno camisa	71,56	-1,50	15,95	16,02	95,39
roto chileno franja	48,02	-13,61	-12,45	18,45	222,45
roto chileno franja	54,27	42,75	18,19	46,46	23,05
roto chileno franja	34,61	3,75	-4,51	5,87	309,68
roto chileno frente	55,60	7,28	3,64	8,14	26,56
roto chileno cabello	35,12	-0,70	2,08	2,20	108,59
señor 1 traje	46,68	-7,07	-7,20	10,09	225,51
señor 1 piel	73,75	6,75	9,91	11,99	55,73
señor 2 piel	70,89	10,40	9,74	14,25	43,14
señor 2 traje	48,17	0,81	7,10	7,15	83,49
roto chileno franja	46,59	-2,30	-4,47	5,03	242,77
roto chileno pastel	59,71	6,86	6,59	9,51	43,89
roto chileno plato	60,34	-6,05	-2,14	6,42	199,48



Anexo nº 13. [Abajo] Mediciones del software iColor del archivo: *Portada Revista Corre Vuela n°659*.

Anexo nº 14. [Der] Informe de medición del archivo antes mencionado, realizado por el espectrofotómetro del Laboratorio de Color.



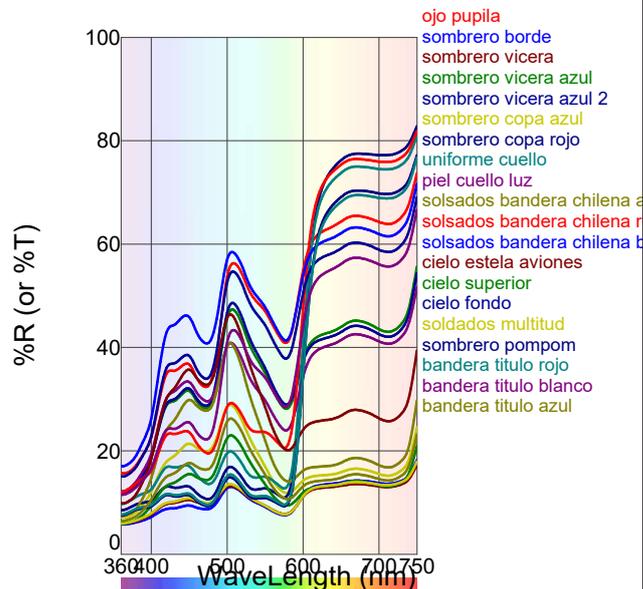
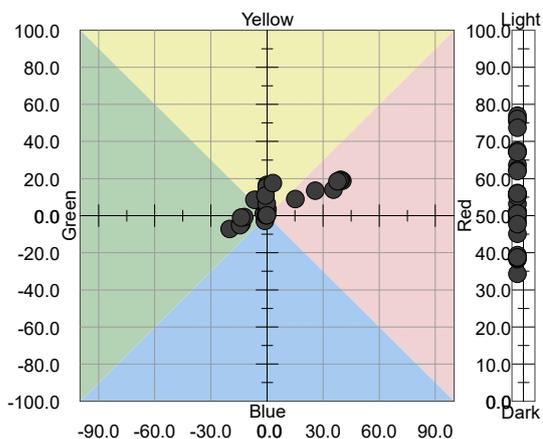
QC

03-04-2019 11:11:56

UNIVERSIDAD CHILE

<Name of Std>

CIELab: D65-10

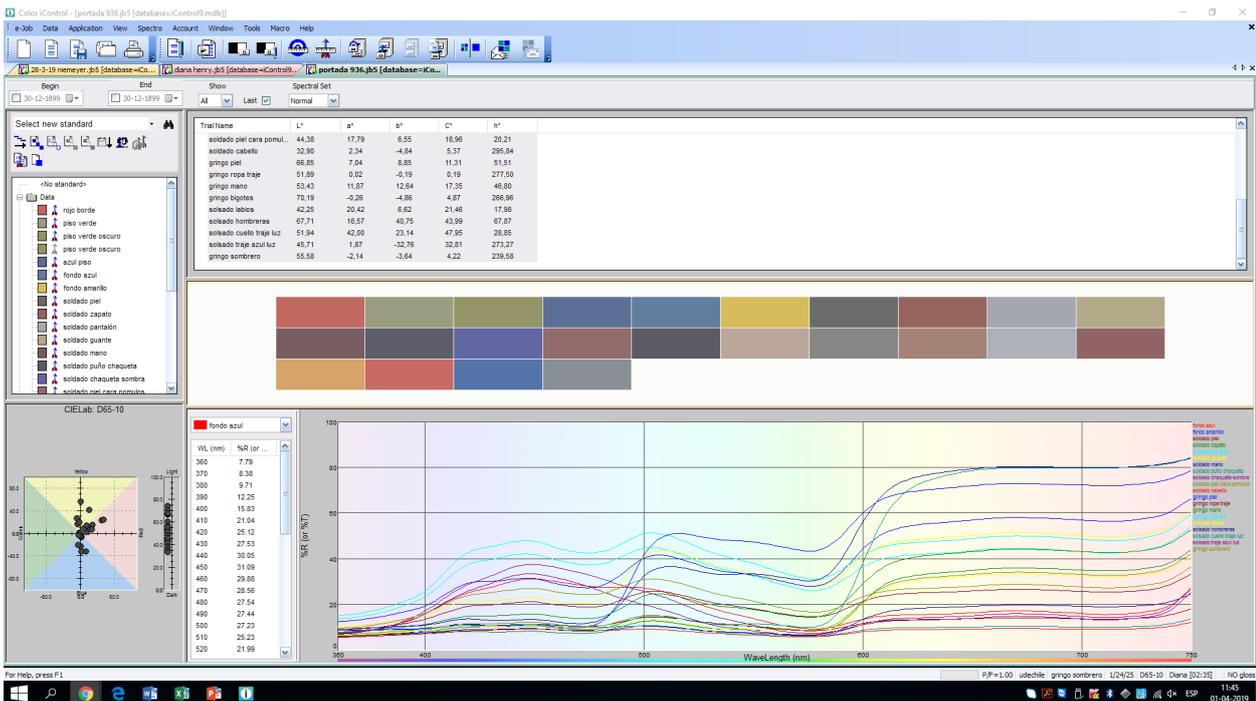


<u>Trial Name</u>	<u>L*</u>	<u>a*</u>	<u>b*</u>	<u>C*</u>	<u>h°</u>
fondo blanco	76,91	0,03	16,58	16,58	89,91
rocas	48,46	-1,05	-2,84	3,03	249,65
piel mano	39,31	-1,57	1,16	1,96	143,57
piel labios	56,08	40,32	18,71	44,45	24,89
cabello	34,27	-0,27	0,12	0,30	156,26
piel patron	55,84	15,27	8,92	17,68	30,30
ojo iris	51,20	-0,36	4,95	4,96	94,18
ojo pupila	75,28	-0,01	15,31	15,31	90,05
sombrero borde	38,26	0,33	3,23	3,25	84,21
sombrero vicera	38,55	-0,07	0,59	0,59	96,89
sombrero vicera azul	67,02	-5,20	8,31	9,81	122,02
sombrero vicera azul	67,52	-6,69	8,53	10,84	128,10
sombrero copa azul	49,87	-13,47	-4,29	14,14	197,68
sombrero copa rojo	53,15	39,36	19,27	43,82	26,09
uniforme cuello	55,20	35,58	14,01	38,24	21,50
piel cuello luz	63,64	-0,21	0,78	0,81	104,88
solsados bandera chi	55,97	-19,85	-7,31	21,15	200,23
solsados bandera chi	62,28	25,86	13,33	29,09	27,27
solsados bandera chi	76,07	-0,08	6,36	6,36	90,73
cielo estela aviones	61,95	-14,33	-5,19	15,24	199,91
cielo superior	45,08	-12,15	-0,86	12,18	184,06
cielo fondo	73,67	-0,79	10,76	10,79	94,18
soldados multitud	38,75	0,02	0,16	0,16	82,62
sombrero pompom	50,28	38,84	18,72	43,12	25,73
bandera titulo rojo	50,58	37,74	18,46	42,01	26,07



Anexo nº 15. [Abajo] Mediciones del software iColor del archivo: *Portada Revista Corre Vuela nº936*.

Anexo nº 16. [Der] Informe de medición del archivo antes mencionado, realizado por el espectrofotómetro del Laboratorio de Color.



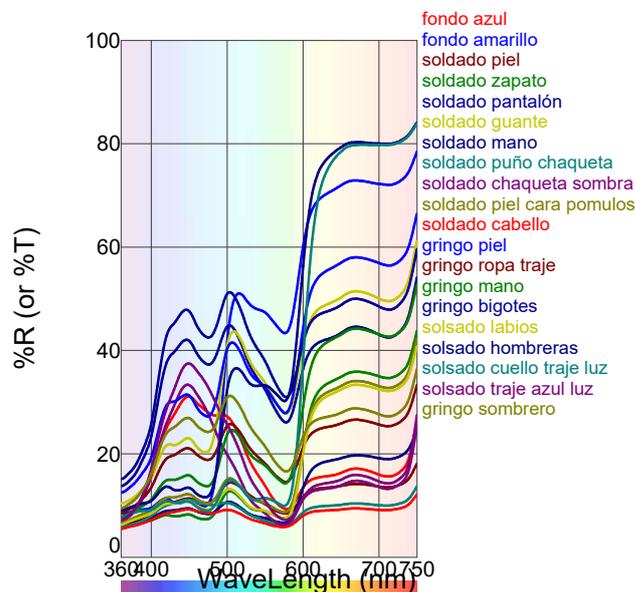
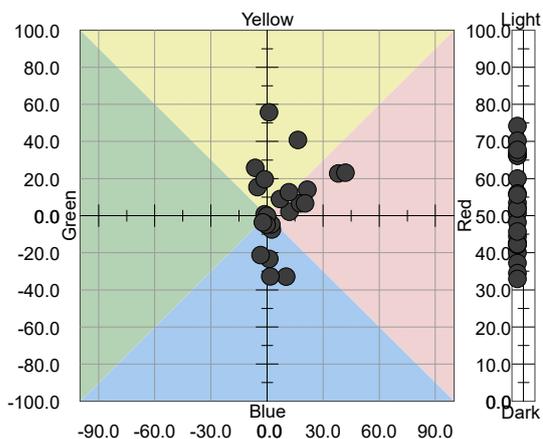
QC

01-04-2019 13:08:27

UNIVERSIDAD CHILE

<Name of Std>

CIELab: D65-10

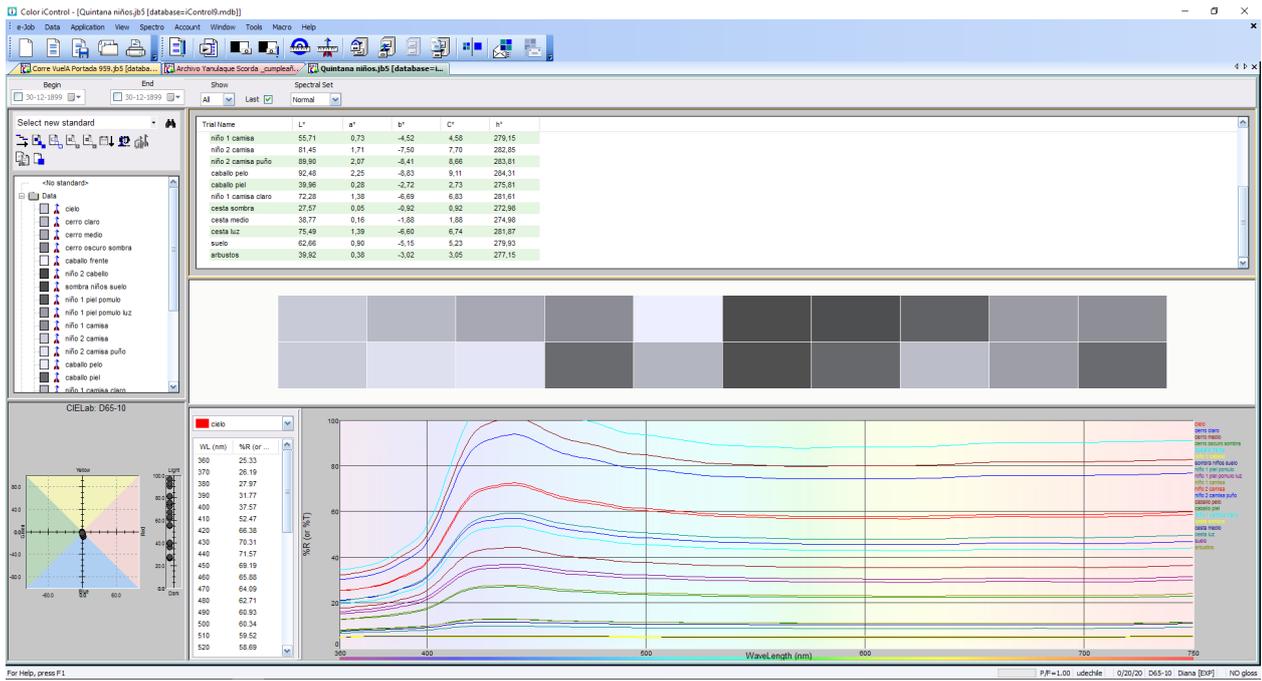


<u>Trial Name</u>	<u>L*</u>	<u>a*</u>	<u>b*</u>	<u>C*</u>	<u>h°</u>
rojo borde	50,54	38,14	22,71	44,39	30,78
piso verde	59,95	-4,96	15,36	16,14	107,88
piso verde oscuro	55,91	-6,21	25,66	26,40	103,59
azul piso	42,79	1,25	-23,38	23,41	273,05
fondo azul	48,13	-3,37	-21,28	21,54	260,99
fondo amarillo	74,10	1,14	55,58	55,60	88,82
soldado piel	39,99	-1,22	0,66	1,39	151,82
soldado zapato	42,33	21,60	13,95	25,71	32,85
soldado pantalón	66,13	0,47	-5,38	5,40	274,99
soldado guante	66,16	-1,16	19,52	19,56	93,39
soldado mano	37,25	12,04	2,00	12,21	9,45
soldado puño chaquet	34,50	2,63	-7,47	7,91	289,40
soldado chaqueta som	42,10	10,31	-33,01	34,59	287,35
soldado piel cara po	44,38	17,79	6,55	18,96	20,21
soldado cabello	32,90	2,34	-4,84	5,37	295,84
gringo piel	66,85	7,04	8,85	11,31	51,51
gringo ropa traje	51,89	0,02	-0,19	0,19	277,50
gringo mano	53,43	11,87	12,64	17,35	46,80
gringo bigotes	70,19	-0,26	-4,86	4,87	266,96
solsado labios	42,25	20,42	6,62	21,46	17,98
solsado hombreras	67,71	16,57	40,75	43,99	67,87
solsado cuello traje	51,94	42,00	23,14	47,95	28,85
solsado traje azul I	45,71	1,87	-32,76	32,81	273,27
gringo sombrero	55,58	-2,14	-3,64	4,22	239,58



Anexo nº 17. [Abajo] Mediciones del software iColor del archivo: *Valle Azapa 11*.

Anexo nº 18. [Der] Informe de medición del archivo antes mencionado, realizado por el espectrofotómetro del Laboratorio de Color.



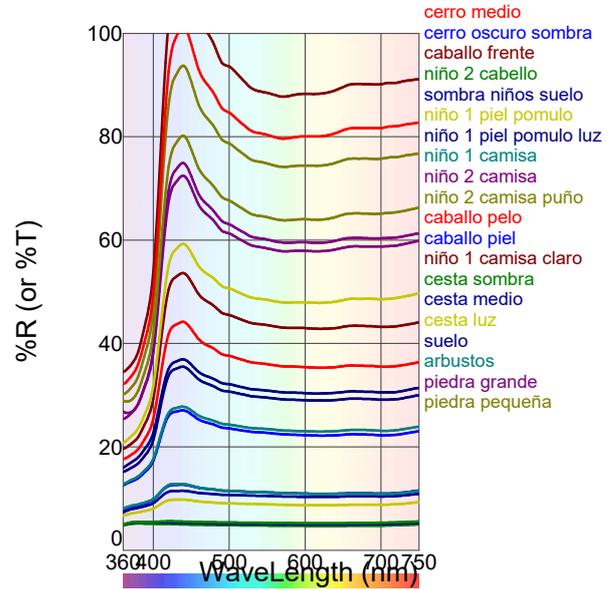
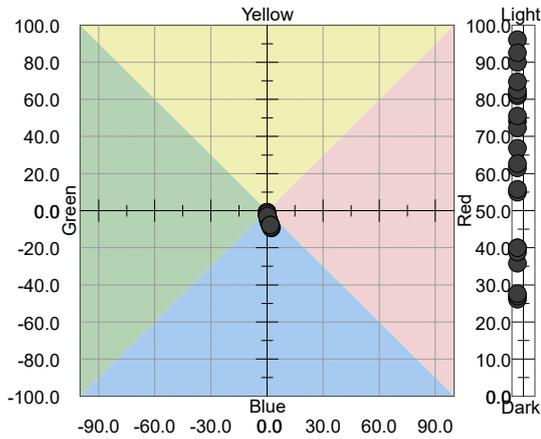
QC

03-04-2019 12:46:26

UNIVERSIDAD CHILE

<Name of Std>

CIELab: D65-10

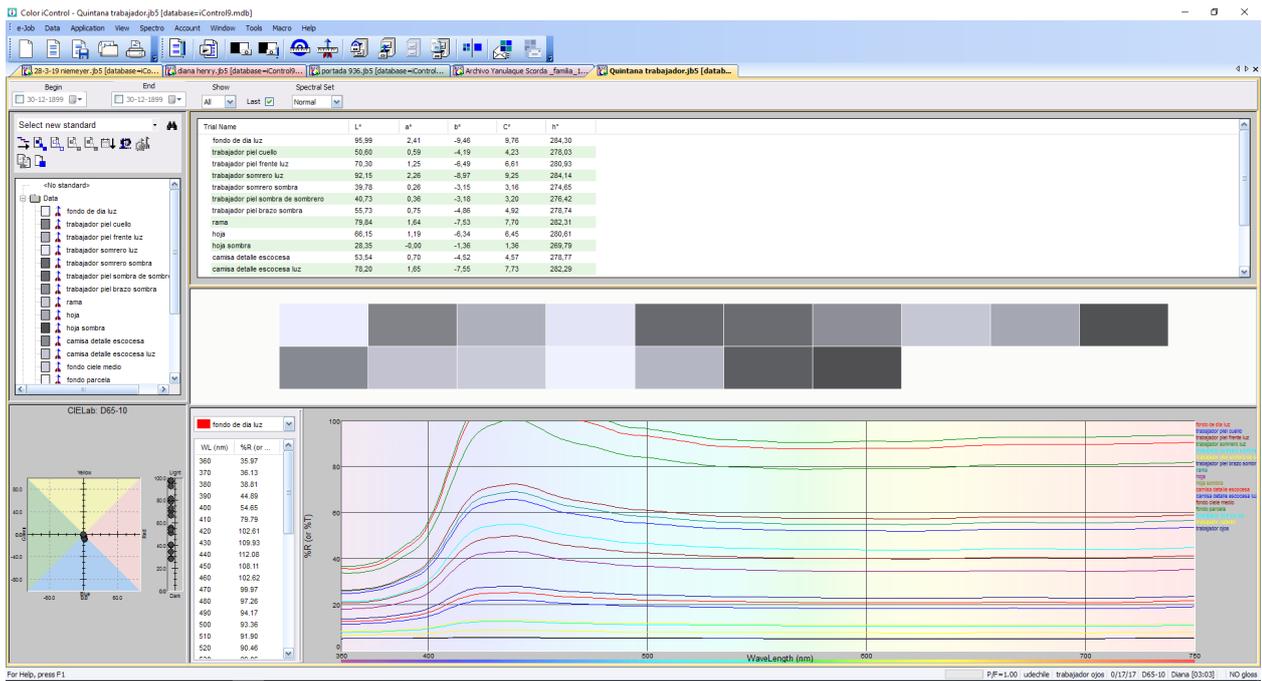


<u>Trial Name</u>	<u>L*</u>	<u>a*</u>	<u>b*</u>	<u>C*</u>	<u>h°</u>
cielo	80,91	1,71	-7,64	7,82	282,63
cerro claro	74,08	1,40	-6,90	7,05	281,50
cerro medio	66,83	1,19	-6,24	6,35	280,83
cerro oscuro sombra	54,95	0,72	-4,67	4,73	278,72
caballo frente	96,09	2,42	-9,42	9,73	284,39
niño 2 cabello	26,07	0,05	-0,91	0,91	272,83
sombra niños suelo	26,87	0,00	-1,00	1,00	270,04
niño 1 piel pomulo	35,79	0,16	-2,00	2,00	274,47
niño 1 piel pomulo I	61,48	0,92	-5,25	5,33	279,93
niño 1 camisa	55,71	0,73	-4,52	4,58	279,15
niño 2 camisa	81,45	1,71	-7,50	7,70	282,85
niño 2 camisa puño	89,90	2,07	-8,41	8,66	283,81
caballo pelo	92,48	2,25	-8,83	9,11	284,31
caballo piel	39,96	0,28	-2,72	2,73	275,81
niño 1 camisa claro	72,28	1,38	-6,69	6,83	281,61
cesta sombra	27,57	0,05	-0,92	0,92	272,98
cesta medio	38,77	0,16	-1,88	1,88	274,98
cesta luz	75,49	1,39	-6,60	6,74	281,87
suelo	62,66	0,90	-5,15	5,23	279,93
arbustos	39,92	0,38	-3,02	3,05	277,15
piedra grande	82,38	1,79	-7,73	7,93	283,01
piedra pequeña	84,72	1,87	-7,80	8,03	283,50



Anexo nº 19. [Abajo] Mediciones del software iColor del archivo: *Valle Azapa 9*.

Anexo nº 20. [Der] Informe de medición del archivo antes mencionado, realizado por el espectrofotómetro del Laboratorio de Color.



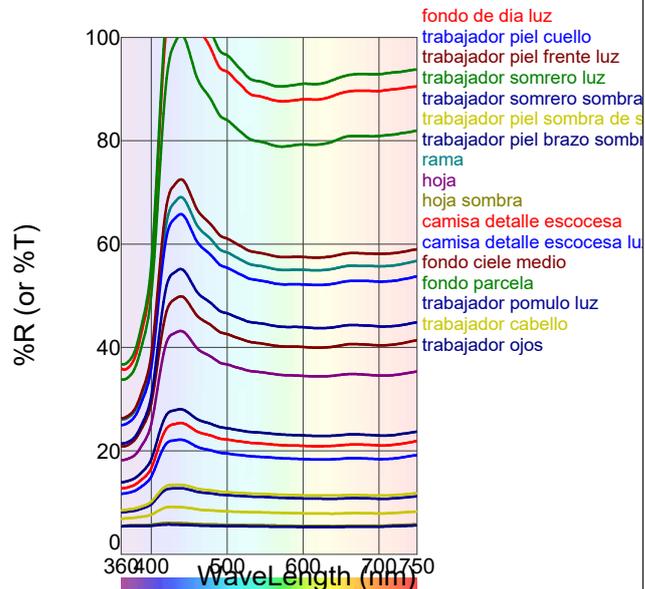
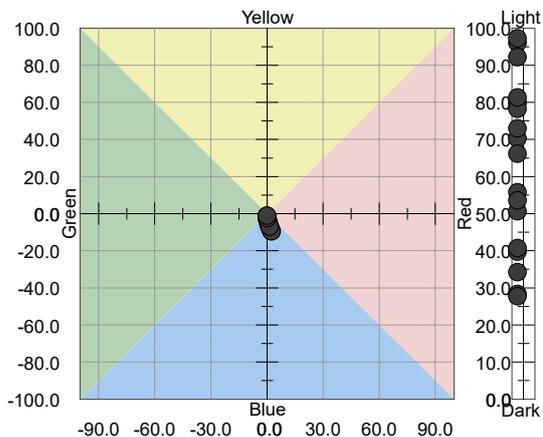
QC

01-04-2019 13:07:45

UNIVERSIDAD CHILE

<Name of Std>

CIELab: D65-10



<u>Trial Name</u>	<u>L*</u>	<u>a*</u>	<u>b*</u>	<u>C*</u>	<u>h°</u>
fondo de dia luz	95,99	2,41	-9,46	9,76	284,30
trabajador piel cuel	50,60	0,59	-4,19	4,23	278,03
trabajador piel fren	70,30	1,25	-6,49	6,61	280,93
trabajador sombrero l	92,15	2,26	-8,97	9,25	284,14
trabajador sombrero s	39,78	0,26	-3,15	3,16	274,65
trabajador piel somb	40,73	0,36	-3,18	3,20	276,42
trabajador piel braz	55,73	0,75	-4,86	4,92	278,74
rama	79,84	1,64	-7,53	7,70	282,31
hoja	66,15	1,19	-6,34	6,45	280,61
hoja sombra	28,35	-0,00	-1,36	1,36	269,79
camisa detalle escoc	53,54	0,70	-4,52	4,57	278,77
camisa detalle escoc	78,20	1,65	-7,55	7,73	282,29
fondo ciele medio	81,28	1,72	-7,83	8,01	282,37
fondo parcela	97,22	2,47	-9,59	9,90	284,45
trabajador pomulo lu	72,94	1,44	-7,00	7,15	281,65
trabajador cabello	34,19	0,23	-2,43	2,44	275,51
trabajador ojos	27,75	0,04	-1,13	1,13	271,90



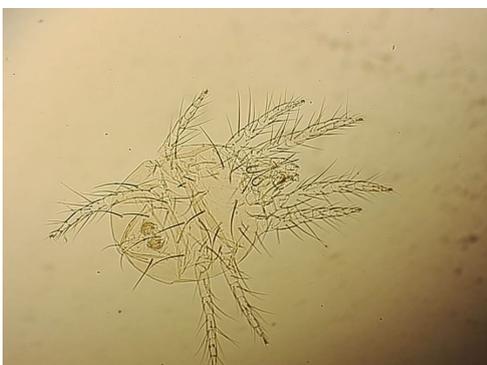
Anexo nº 21. [Arriba] Recorte completo de Inserto del Servicio Agrícola y ganadero en el diario la Estrella de Arica, 2015. Muestra a Abel Henry en sus labores de encargado de Laboratorio.



Anexo nº 22. [Der] *Crocidosema impendens*. Fuente: Registro personal científico de Abel Henry.

Anexo nº 23. [Abajo/lzq] *Ácaro*. Fuente: Registro personal científico de Abel Henry.

Anexo nº 24. [Abajo/lzq] *Thyrinteina arnobia arnobia*. Imagen completa en registro de microscopio digital. Fuente: Registro personal científico de Abel Henry.





Anexo nº 25. [De izquierda a derecha] Fotografía de Félix Henry Quintana y Justina Albarracín (Bisabuelos paternos); Esaú Salomón Henry Albarracín (abuelo paterno); Abel Henry Guerra (padre de la autora). Fuente: Registro familia Henry Henry.

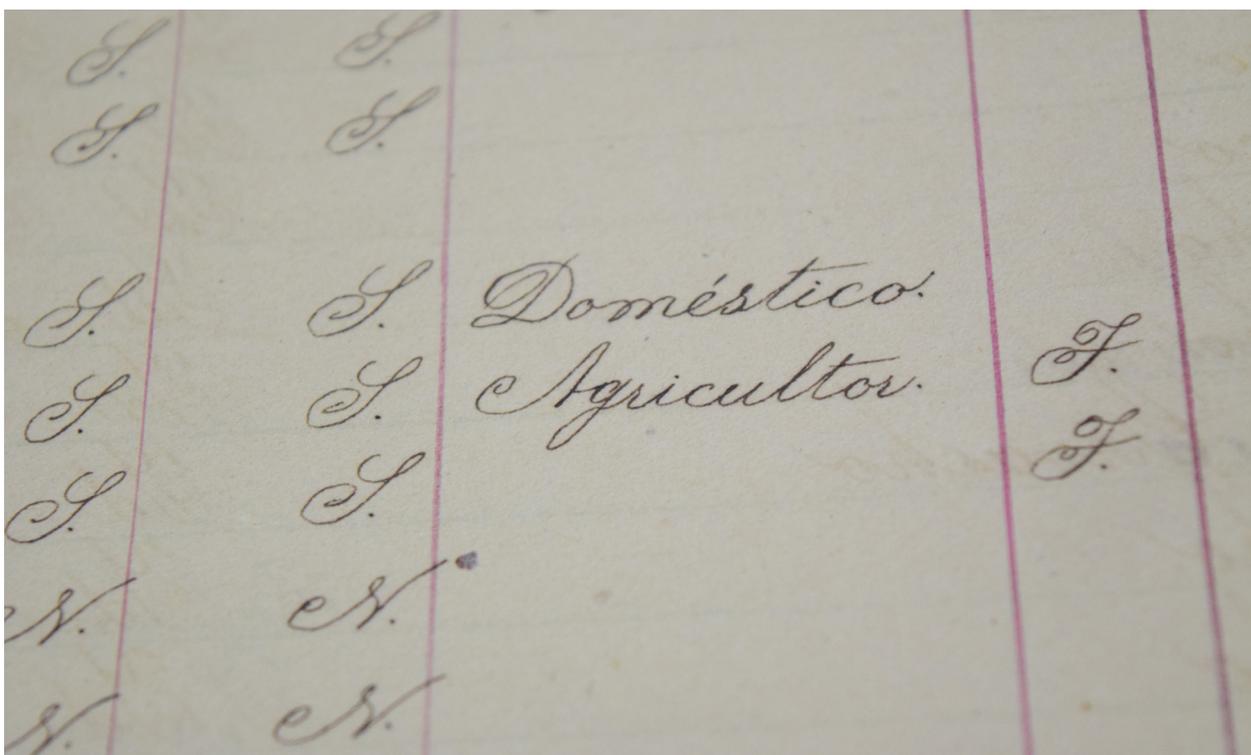
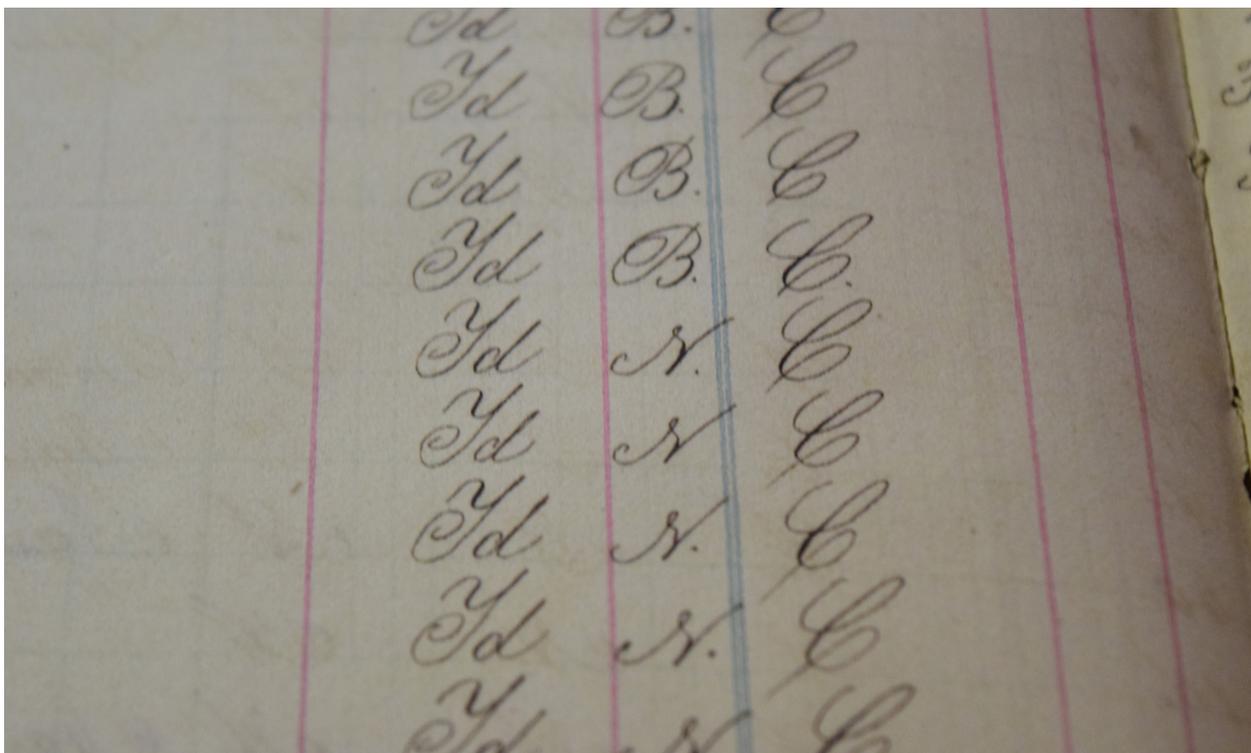


Anexo nº 26. Registro de la muestra de relatos orales animados para la Semana Afrodescendiente “Afroarica”, noviembre 218. Fuente: Registro personal de la autora.

Censo General

Provincia de Arica

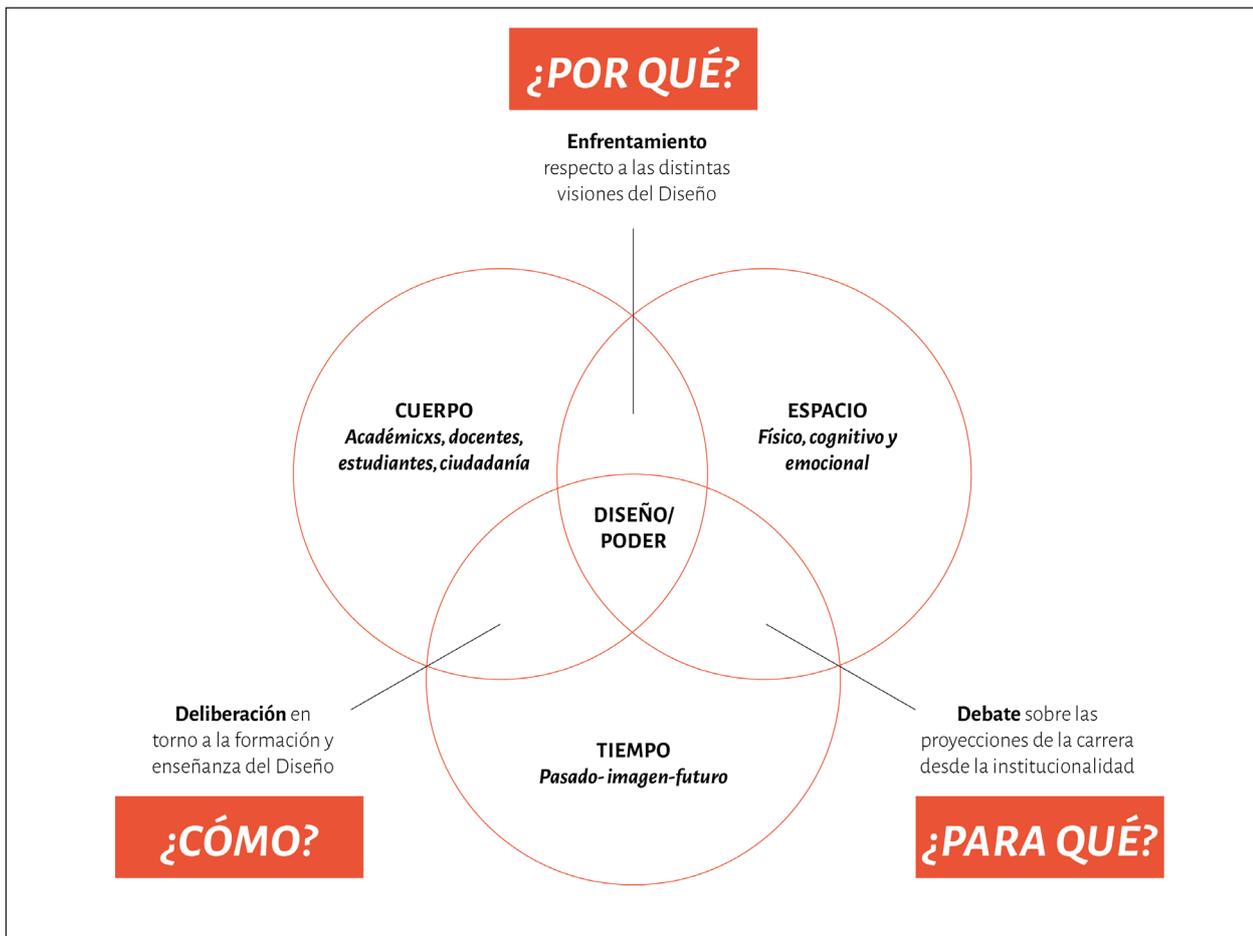
Calle	N.º	Nombres de los habitantes	Patria	Religion
La Cal.		Santos Berrios ✓	Peruano	M. C.
		José C. Drago ✓	Id	B. C.
		Juana L. Drago	Id	B. C.
		Ricardo Drago ✓	Id	N. C.
		Julia Balderrama	Id	M. C.
		Exequiel Montalvo ✓	Id	N. C.
	75.	Florencio Robles ✓	Id	N. C.
		Maria Mendoza	Id	N. C.
		Juan Suarez ✓	Id	N. C.
	76.	Nasario Bera ✓	Id	N. C.
		Eduarda Balcazar	Id	N. C.
		Santos Castro	Id	N. C.
		Domingo Bera ✓	Id	N. C.
		Juan A. Bera ✓	Id	N. C.
		Juana C. Bera	Id	N. C.
	77.	Pablo Albaracin ✓	Id	N. C.
		Carmen Castro	Id	N. C.
		Maria Pomareda	Id	N. C.
		Juan Sanchez ✓	Id	N. C.
		Nicolasa Ramirez	Id	N. C.
		Manuel Sanchez ✓	Id	N. C.
		Manuel Martinez ✓	Id	N. C.
		Friselda Céspedes	Id	N. C.
		Manuel Fernandez ✓	Id	N. C.
		Mercedes L. de Fernandez	Id	N. C.
		Rosario Fernandez	Id	N. C.
		José Herrera ✓	Id	N. C.
		Isabel C. de Herrera	Id	N. C.
	Paula Herrera	Id	N. C.	
	Mariano Inse ✓	Id	N. C.	
	Juan de Dios Herrera ✓	Id	N. C.	
	Balentin Herrera ✓	Id	N. C.	
De la Aduana		Juan Becchi	Id	N. C.
	Federico Nequeros ✓	Italiano	B. C.	
	Gabriel Ayala	Peruano	N. C.	
	José Soto ✓	Id	N. C.	
	José Maria Gomes ✓	Id	N. C.	



Anexo nº 27. [Der] Página 102 del Censo de 1871, conservado en el Archivo Histórico Vicente Dagnino de la Universidad de Tarapacá. Fuente: Registro personal de la autora.

Anexo nº 28. [Arriba] Detalle de la denominación de los esclavizados, con la letra "N" de Negro, en el Censo de 1871. Fuente: Registro personal de la autora.

Anexo nº 29. [Abajo] Detalle de la ocupación, en es caso, vacíos al ser esclavizados. Doméstico y Agricultor son pertenientes a la categoría Indio, "I". Fuente: Registro personal de la autora.



Anexo nº 30. Diagrama de la autora, Diana Henry, expuesto en el conversatorio sobre Mallas Curriculares del Encuentro Nacional de Escuelas de Diseño, 2017.





Para el presente informe se utilizó la familia tipográfica Source Sans Pro de la compañía Adobe, diseñada por Paul D. Hunt; presentándose al Exámen de Título el 17 de abril de 2020.

