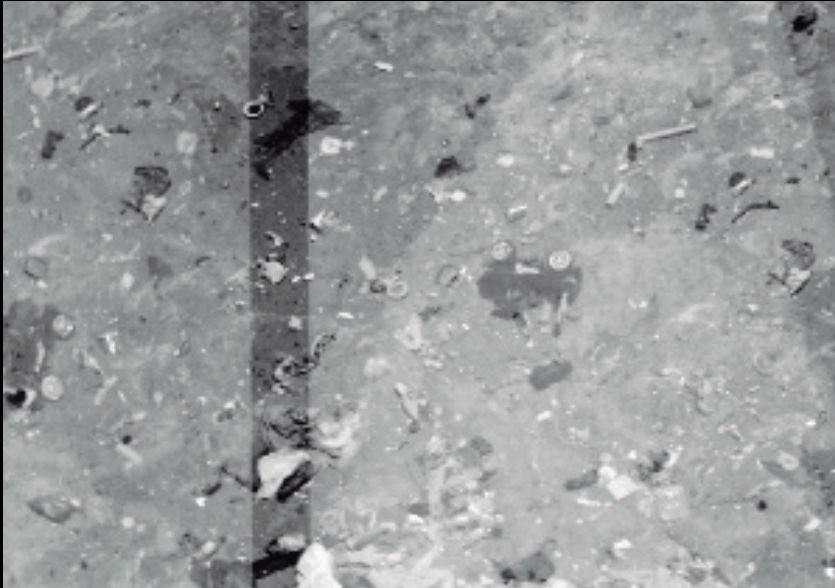




UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
CARRERA DE DISEÑO, MENCIÓN GRÁFICO



Pasajes de una memoria otra

Especulaciones visuales de memorias fragmentadas a través
de los objetos que tocan la biografía de cuerpos disidentes

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO
DE DISEÑADOR GRÁFICO

Catalina Cornejo Guevara

Profesor guía
Felipe Cortez









UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
CARRERA DE DISEÑO, MENCIÓN GRÁFICO

Pasajes de una memoria otra.

Especulaciones visuales de memorias fragmentadas a través de
los objetos que tocan la biografía de cuerpos disidentes

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO
PROFESIONAL DE DISEÑADOR
MENCIÓN GRÁFICO

Catalina Cornejo Guevara

Profesor guía
Felipe Cortez

Santiago, Chile
2020

Pasajes de una memoria otra.

Especulaciones visuales de memorias fragmentadas a través de los objetos que tocan la biografía de cuerpos disidentes.

Memoria visual de proyecto de título experimental

AUTOEDICIÓN

Catalina Cornejo Guevara

PROFESOR GUÍA

Felipe Cortez



Para efecto de este informe, es que se ha de utilizar la letra x como símbolo de validación de una cuidada indeterminación, insistente en despojar de la identidad escrita la catalogación sexo-genérica de las vocales a y o.

Agradezco

A Acción travesti en calle.

Paris, Valentín, Nayadeth, Pamela, Juan Carlos, Pauli, Karen, Lidia, Fica, Ricardo, Niqui.

& al infinito dolor de estar olvidando.



PREÁMBULO

Pasajes de una memoria otra se presenta como una pieza editorial de carácter experimental que reinterpreta una documentación audiovisual que, a su vez, captura unos relatos sobre la relación entre sujetos disidentes y objetos diseñados.

En su base, *Pasajes de una memoria otra* implica el contacto con cuerpos que, por su disidencia, sobreviven en la calle, cargando en su nomadismo marginal las escasas pertenencias que pueden definir como suyas.

Con estas pocas pertenencias suyas a la vista, se realizaron encuentros con entrevistas abiertas que derivaron en un despliegue de relatos autobiográficos, de los cuales se hizo registro mediante audio y fotografía análoga.

Los registros de estos relatos se presentan en una pieza editorial que busca tensar la práctica de diseño hasta la especulación con un enfoque situado en los ciclos de uso, desuso y apropiación de lo (in) útil en una marginalidad que es aún parte de un entramado político-estético ligado con temas de género y violencia.

ÍNDICE

| | |
|-----------------------------------|----|
| Introducción | 14 |
| Planteamiento del problema | 20 |
| Objetivos | 32 |
| Justificación de la investigación | 34 |

PRIMERA PARTE

PRESENTACIÓN

| | |
|---------------------------|----|
| Marco teórico | 46 |
| Conclusiones preliminares | 82 |

SEGUNDA PARTE

ANTECEDENTES

| | |
|------------|----|
| Documentos | 84 |
|------------|----|

TERCERA PARTE

DOCUMENTACIÓN

Problema de diseño | 106

Estudio de ciudadanías & sujetos | 108

Estudio de tipologías | 114

Conceptualización | 124

Decisiones & códigos visuales | 128

CUARTA PARTE
PROYECTACIÓN

Trabajo de campo | 132

Composición | 144

Prototipo | 164

Plan de circulación | 184

QUINTA PARTE
REALIZACIÓN

Conclusiones finales | 186

SEXTA PARTE
CONCLUSIONES

Bibliografía & anexos | 190

SÉPTIMA PARTE
ANEXOS



PRIMERA PARTE
PRESENTACIÓN

INTRODUCCIÓN

El presente documento de memoria de título contiene un despliegue de indagación en torno al diseño desde la investigación de antecedentes teóricos, pasando por aspectos metodológicos, e incluyendo experimentos y errores que derivaron en la realización de este proyecto con el cual optar al título de Diseño, mención gráfico. Esta investigación buscó dar con nuevas lecturas y formas de entender los objetos y su relación con sujetos y sus construcciones de memoria, lo cual implicó una vuelta hacia la relación del diseño con el espacio de lo sensible.

El proyecto nace desde un cuestionamiento personal por las relaciones de los objetos diseñados con las nociones de intimidad del diario vivir y sus repercusiones en la memoria como construcción. De esta manera, los análisis aquí expuestos, insisten en abordar los vínculos indisociables entre sujeto/objeto y llevar la mirada hacia los ciclos de utilidad y la manera en que estos, en su condición residual, permiten leer el con(tacto) que mantienen con los cuerpos que han sido impregnados en ellos. Dichos cuerpos se nos presentan como posibilidad de indagación vinculante a grupos subalternos que habitan la disidencia, ampliando el análisis hacia la transparentación de temáticas de castigo en razón de género y violencia de estado.

Este entramado investigativo de imágenes, advierte cierta poética de los espacios para poder activar la premisa de que toda superficie es sensible. Por medio del uso de herramientas de investigación teórica, de documentación visual del trabajo de campo y de diagramación visual de dicho material, se expone el trabajo realizado por medio de encuentros con sujetos que habitan espacios de borde, dejando registro del contacto con las pocas cosas que consideraban como suyas -cosas guardadas, robadas o regaladas-, reconociendo y determinando así sus objetos biográficos.

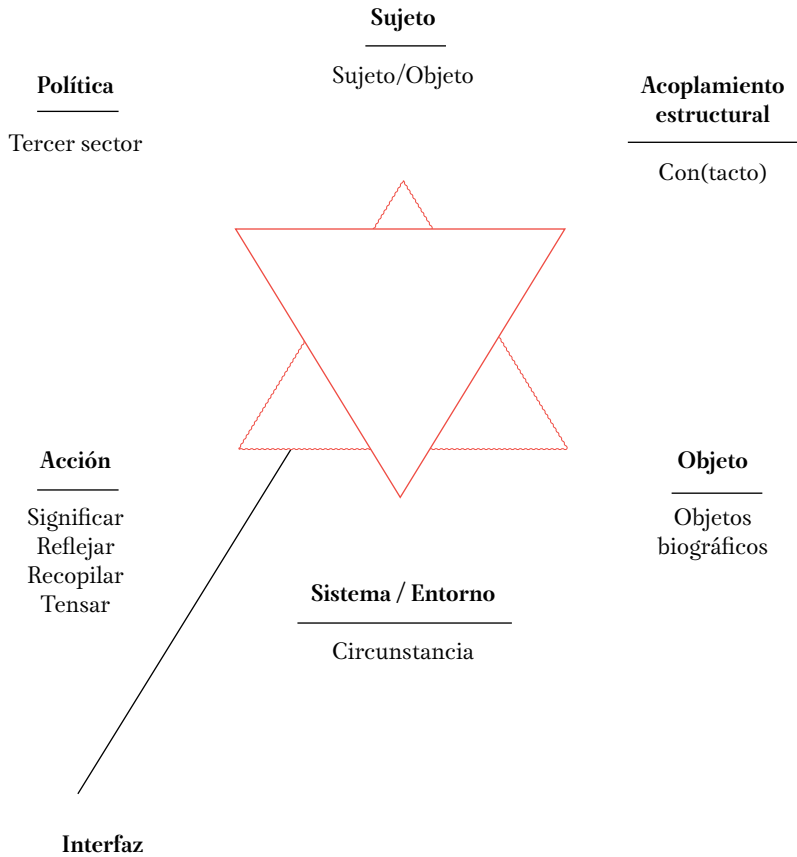
Aportando a tensar esta mirada crítica del diseño, se indagó en un bagaje de documentación de carácter genealógico, que tuviera relación a las nociones de memoria, imagen y archivo en tanto expresiones gráficas, fotografía, exhibiciones, intervenciones y piezas editoriales, estableciendo antecedentes para los procesos de proyectación y vinculación del diseño con la memoria y el espacio de los sensibles.

Sobre los antecedentes con los que esta investigación se alza, es que el marco teórico revisa en una primera instancia los vínculos entre diseño y autoría, para hablar de la implicación del cuerpo que anuncia. Por otro lado se exponen las nociones de biografía y las formas que ésta adopta en tanto registro o representación de un sujeto, o en este caso, de un devenir sujetx, ya que da a conocer categorías para la memoria colectiva y personal, vinculando dichos polos desde una perspectiva de archivo. Posteriormente se realizó un trabajo de campo por medio de la documentación de relatos escritos y registros fotográficos de los encuentros con las personas del colectivo Acción travesti en calle.

Paralelamente, la fase proyectual y de realización consistió en el análisis conceptual de la documentación recaudada, generando una propuesta de despliegue de imágenes que rescatan la experiencia estética del desecho y los vínculos biográficos entre cuerpos y materialidades a partir de una búsqueda basada en los afectos y utilidades. Este trabajo proyectual y conceptual expone reflexiones críticas hacia los modos de habitar la ciudad, el cuerpo y la construcción de memoria a través de una pieza editorial que existe de manera anónima y expositiva al margen de la calle.

Este acercamiento hacia grupos subalternos en marginalidad busca dar con una narrativa recolectora que levante nuevas posibilidades sensibles para los estudios de diseño, y posicione a la disciplina fuera de la academia, haciéndose cargo de su implicancia política en el medio, al recoger los códigos visuales de identidades disidentes que se encuentran en contacto con aquel lugar último al que llegan las cosas que diseñamos.

**PLANTEAMIENTO
DEL PROBELMA**



Recopilación de objetos biográficos que despliegan un contacto con la memoria.

Fig 1 | Diagrama del diseño para las ciudadanías y sujetos. Elaboración propia.

VARIABLES ESPECÍFICAS

I. ACCIÓN

Significar

El acto de significar, se ha de entender desde la capacidad humana de construir signos, teoría lingüística y semiótica que nace desde un estructuralismo, en donde se distingue tanto significante como significado, para dar a conocer qué es lo que se intenta decir al nombrar o designar algo en particular. Ambos ejes constitutivos de la comunicación, suponen una estructuración rígida del lenguaje, por ende una construcción rígida de la realidad. Como respuesta, y contextualización a esta investigación, es que se toman ideas del postestructuralismo, para entender la cualidad libertaria de independencia que pueden albergar tanto significante como significado, en donde al introducir un nuevo significante en el sistema de representaciones (en la cadena del significante), todas las relaciones diferenciales y de valor (de los signos) se alteran.

Respecto a esto, Derrida menciona que

1 | (DERRIDA. s/d, p.
121-122)

Cambiada para la presencia, pérdida imposible, del origen ausente, esa temática estructuralista de la inmediatez rota, es, pues, la cara triste, negativa, nostálgica, (...) la afirmación de un mundo de signos sin culpa, sin verdad, sin orígenes, ofrecido a la interpretación activa. Esta afirmación determina entonces el no-centros, pero no como la pérdida de centro. Y ella actúa sin seguridad. Porque hay un juego seguro: aquel que se limita a la substitución de piezas dadas, existentes, presentes.¹ (Derrida. p. 121-122)

Haciendo referencia a esta independencia de los signos en su construcción como tal, se entiende cómo es que estas materialidades sensibles en cuestión, constituyen significados distintos a los cuales son otorgados dentro de un contexto externo a la intimidad. De esta manera, esta significación de objetos e imágenes, es reflejo de procesos netamente subjetivos que van respondiendo a situaciones puntuales de la vida del sujeto.

Así mismo, Butler sobre la materialidad significativa y lo sensible, acota que

Todo esfuerzo por referirse a la materialidad se realiza a través de un proceso significativo que, en su condición sensible, es siempre ya material. En este sentido, pues, el lenguaje y la materialidad no se oponen, porque el lenguaje es y se refiere a aquello que es material, y lo que es material nunca escapa del todo al proceso por el cual se le confiere significación”² (Butler, 2008, 110p.).

2 | BUTLER, Judith.
(2008) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Buenos aires: Editorial Paidós. 110 pp.

Así, el proceso por el cual se le otorga valor a objetos, confiere designar aquella materia que ya posee significación, y bajo este caso particular es menester considerar aquellas materias visuales y objetuales que fuera del contexto íntimo, pudiesen clasificarse como objetos encontrados, de utilidad básica, residuales, reliquias, etc.

Reflejar

Desde el acto de reflejar, se comprende la ambivalencia del término al también abordar el verbo desde el acto reflexivo, en el cual si bien responde a un acto ensimismado, también hace referencia a hacer imagen de algo, cualidad que define la interfaz de esta investigación, ya que se pregunta por las formas en que materialidades biográficas constituyen una imagen reflejo del sujeto.

Tales objetos biográficos refieren a momentos vividos, en general pasados y que de alguna manera plasmaron su huella. Por eso la necesidad de conservarlos, porque simbolizan fragmentos del existir, y si bien son auto referenciales porque solamente reflejan a uno, sirven también de espejo para el contexto que se habita. El mismo objeto en otro contexto de vida, será referencia de otra persona o grupo de personas.

Recopilar

El acto recopilatorio del cual se habla en esta investigación, si bien tiene un estrecho vínculo con las nociones de archivo y coleccionismo, entendiendo estas como aquellos ejercicios de poder por el cual se identifican y clasifican cosas, se desvincula a esta lógica puesto que responde a una voluntad otra. Este recopilar pone atención en el compendio de aquellas imágenes y objetos que se despliegan como contenedores de memoria, por

tanto se ‘organiza’ genealógicamente bajo una lógica libertaria de montaje y procedencia, los cuales no pasan por procesos jerárquicos ni discriminatorios en pos de un orden recopilatorio, sino que responden a un despliegue sin orden lineal que abraza la dispersión del olvido.

Esta voluntad de relacionar materialidades significantes, guarda estrecha lógica con dejar registro de las distintas manifestaciones de un presente anacrónico, lo cual representa un ejercicio autobiográfico en tanto este recopilar se cuenta a través de objetos e imágenes de la vida de este.

Tensar

Se aborda el acto de tensar desde una mirada disciplinar, en donde a través de expandir, cuestionar, o poner en duda, se estudian las certezas establecidas, tanto en el momento específico de creación, como en el abordaje metodológico del campo de estudio pertinente al área del diseño, la grafía y la imagen. Por una parte, el tensar la memoria a un ejercicio biográfico, responde en primera instancia a entender una corporalidad en emergencia, que significa su presente bajo lógicas que podrían tanto responder a la ficción como a la realidad, y por otro lado, a entender una historiografía personal desde un imaginario materializado en artefactos que podrían encontrarse a la exterioridad del autor, haciendo referencia así a una forma de concebir las cosas a través de la reproductibilidad técnica de las imágenes y objetos diseñados y el entorno social, político y cultural que permea la autoría.

Por consiguiente, tensar la manera en que las cosas diseñadas existen, responde a pensar desde una corporalidad, cómo es que las cosas diseñadas nos viven, por ende, se ponen en cuestión los signos y la construcción de un imaginario a través de ellos.

Por último, y en paralelo, el acto de tensar también responde a poder movilizar o expandir el campo de estudio del diseño y sobretodo de la investigación académica hacia una disputa sobre el espacio de lo sensible, lugar que no habita metodología ni forma, puesto que se entiende la disciplina desde una funcionalidad basada en lógicas de mercado y demases, no desde su cualidad confrontacional, política-estética, ni de reflexión.

II. SUJETO FRENTE AL OBJETO

Sujeto/Objeto.

Sujeto-Objeto

Podemos afirmar que no hay sujeto sin objetos, y no hay objeto sin sujetos.

A reglón seguido de tal afirmación, es necesario hacer algunas aclaraciones, porque hay varias sutilezas que se pueden perder en la traducción al castellano de parte importante de la obra de la filosofía alemana que estamos consultando y que pudo haber sido considerada por los académicos de escuelas de diseño alemán (Bauhaus, Hochschule für Gestaltung de Ulm).

Apuntemos que Szilasi explica que en alemán existe una palabra para lo enfrentado (*Gegestand*) y otra palabra para lo que ya es objeto de conocimiento de la ciencia (*objekte*). En castellano le llamamos objetos a ambos, pero el segundo es el primero una vez fue preparado según las exigencias de la ciencia, ya descompuesto y recompuesto para ser catalogado:

Ambos polos nos ofrecen una serie de problemas muy importantes. Por un lado, la tarea inmediata consiste en la determinación del ser del sujeto(...). Por otro lado, incumbe la aclaración de la esencia de lo enfrentado u objeto (Objekt).³ (Szilasi, 2003, 23 p)

3 | SZILASI, W. (2003) *Introducción a la fenomenología de Husserl*. Buenos aires: Editorial Paidós. 110 pp.

También podemos llamar objeto, con descuido, a una cosa para lo que los alemanes usarían otra palabra (Ding), que en derivaciones y transacciones lingüísticas puede conectarse con la palabra en inglés thing:

*La palabra del antiguo alemán 'thing' significa la reunión y precisamente la reunión para tratar de un asunto que se debate, un litigio. (...) Las antiguas palabras 'thing' y 'dinc' se convierten en nombres para un asunto; nombran aquello que de un modo u otro asume a los hombres, les concierne. (...) Ahora bien, en inglés, thing ha conservado el pleno vigor nominal de la palabra res, lo concerniente. Entiende sus cosas como asuntos, sabe como habérselas con las cosas, sabe de qué trata en cada caso.*⁴ (Heidegger, 2007, 247 p)

4 | HEIDEGGER, M. (2007) *La cosa*. En su: *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 247 pp.

O aún peor, podríamos confundir objeto, cosa y útil, lo que sería saltarse toda la especulación de un Heidegger nostálgico respecto del término pragmata que usaban los griegos para referirse a las cosas con las que uno tenía que habérselas en el trato de la ocupación (en la praxis), un Heidegger que propone llamar útil (Zeug) a la cosa-de-uso (Gebrauchsding), es decir, a todo lo utilizado o utilizable para-algo

5 | HEIDEGGER, M. (2007) La cosa. En su: Filosofía, ciencia y técnica. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 90-91 pp.

*De acuerdo a su pragmatidad, un útil sólo es desde su pertenencia a otros útiles: útil para escribir, pluma, tinta, papel, carpeta, mesa, lámpara, muebles, ventanas, puertas, cuarto. Estas "cosas" no se muestran jamás primero por separado, para llenar luego un cuarto como suma de cosas reales. Lo inmediatamente compareciente, aunque no temáticamente captado, es el cuarto, que, por su parte, no es lo que se halla "entre las cuatro paredes", en un sentido espacial geométrico, sino un útil-habitacional. Desde él se muestra la "disposición" de las cosas, y en ésta, cada "uno" de los útiles. Antes de cada uno, ya está siempre descubierta una totalidad de útiles.*⁵ (Heidegger, 2009, pp.90-91).

Entre todas estas opciones de entender la palabra objeto (Gestand, Objekte, Ding, Gebrauchsding, Zeug) frente al sujeto, la que conviene al catálogo de todo lo diseñado es la última de las presentadas (usamos el término catálogo coincidiendo, adrede, con el "catalogado" que usamos más arriba, cuando hablamos del objeto preparado según las exigencias de la ciencia, porque hay algo de eso en lo diseñado, toda vez que es preparado según las exigencias del uso para-algo).

En el catálogo de todo lo diseñado hay mesas y frente a una mesa se pone Sara Ahmed (imitando el gesto de Edmund Husserl y Martin Heidegger), aclarando que no se trataba de una mesa de cocina, cosa que jamás se imaginaría el lector cuando los fenómenos se refieren a la suya propia. En su mesa, ella se pregunta

6 | AHMED, Sara. (2019) Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros. Barcelona: Edicions Bellaterra. 93p

*...qué líneas cubrirán las páginas cuando la mujer filósofa habite el espacio junto a la mesa de escribir y coja su bolígrafo. Sí, ¿qué pasa cuando ocupo mi espacio, al escribir en la mesa sobre la mesa, en mi nido, en el rincón de la habitación? [...] No es casualidad que yo esté escribiendo sobre cómo estos objetos se materializan. Me vuelvo hacia mi mesa, y comienzo a escribir de nuevo.*⁶ (Ahmed, 2019, p.93)

Es esta relación sujeto-objeto la que nos interesa, con objetos como esta u otra mesa que tal o cual sujeto decide usar para algo. Pero las mesas en la fenomenología de Ahmed están marcadas:

Podría ocurrir que mesas bastante diferentes se hicieran visibles. En el libro de Iris Marion Young *On Female Body Experience* la mesa llega a su escritura de la siguiente manera:

*“Aquí la mella se produjo durante aquella discusión con mi hija” (2005, p. 159). Aquí la mesa registra la intimidad de la relación entre madre e hija; tales intimidades, como el surgimiento del conflicto, no se “ponen a un lado” ni tienen lugar “en otro lado” de la mesa. Para las filósofas feministas puede que las mesas no pongan entre paréntesis o dejen a un lado la intimidad de los vínculos familiares; estas intimidades están en un primer plano; están “sobre la mesa”, en vez de estar detrás.*⁷(2019, p.91).

7 | AHMED, Sara.
(2019) *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros.*
Barcelona: Edicions Bellaterra. 91p

Cada intimidad puestas sobre tal objeto por tal sujeto, habla de su cuerpo y su vida, y de otros sujetos y objetos que decide tener cerca, en un enroscamiento donde es posible llevar la mirada hacia el recuerdo o hacia el presente, determinando qué puede o no ser percibido como objeto que guía y domina nuestras aptitudes, por tanto la convención entre sujeto-objeto se enrosca indisoluble hacia lugares que van más allá de la mera presentación.

Con esto no se hace referencia explícita a la figura del humano como objeto, ni siquiera cuando el saber se ocupa de otros humanos y sus cualidades, o de productos de actividades humanas como el arte, sino que hace referencia a estados de cosas que se nos enfrentan en una amplitud de condiciones.

Esto nos viene a decir que la condición dual de sujeto/objeto tras-pasa hacia fenómenos de enroscamiento de la existencia, enfrentándose al sujeto siendo objeto. La suma de estas consideraciones en torno al sujeto, nos posicionan en un lugar de trascendencia en que es posible llevar la mirada hacia el recuerdo o hacia el presente, determinando qué puede o no ser percibido como objeto que guía y domina nuestras aptitudes, por tanto la convención entre sujeto/objeto se enrosca indisoluble hacia lugares que van más allá de la mera representación.

III. OBJETO

Objetos biográficos.

Ahora quedémonos con la forma de entender objetos que se refiere a los útiles (Zeug) y pensemos en los sujetos que los atesoran por el simple o complejo hecho de estar marcados con recuerdos.

Ampliando y profundizando en esta premisa, pensemos en que es posible entender al objeto como materialidad que permite tocar la memoria. Con esto, se hace referencia a aquellas imágenes y objetos que han sido resignificados y re-apropiados desde dicha autodeterminación, siendo una fuga a las lógicas de utilidad con que se han diseñado.

Se plantea el habitar una investidura afectiva en los objetos como un eje consustancial al contacto y construcción de la memoria, además de la propia identidad, respondiendo a aquello que quedó fijado en el recuerdo, lo que se atesora todavía hoy, aquello que se traduce a un modo de ser, al objeto simbólico, a la imagen de deseo. Así, se despliegan distintas materialidades sensibles, en tanto estas se encuentran ligadas a la existencia de un sujeto que las atraviesa, ya sean visuales, objetuales, intangibles o especulados.

Con(tacto)

La sensibilidad que puede tocar una cosa depende, en una primera instancia, de la capacidad de definirse en tanto cosa y de enfrentarse a algo, y segundo, del medio por el cual este fenómeno se produce. Sobre esto, el régimen escópico por el cual un objeto biográfico guarda relación con ciertas nociones de memoria, se produce bajo una forma de contacto del cuerpo con el objeto, lo cual existe previo a la concepción de un sujeto.

*Si el tacto no sólo actúa sobre el yo, sino que anima a ese yo, proporcionando la condición para la propia sensibilidad y el comienzo de la acción (...) podemos ver que desde la formación del sujeto, el actuar sobre algo y el actuar, ya están entrelazados. (...) No se trata de un estado autosuficiente del sujeto, si no un estado inducido por algo previo y externo.*⁸ (Butler, 2016, 68 p)

De esta manera, el contacto se nos muestra desde una relación indefinible entre sujeto y objeto que se implican el uno al otro,

8 | BUTLER, Judith.
(2016) Merleau
Ponty y el tacto de
Malebranche. En su:
Los sentidos del sujeto.
Barcelona: Herder
Editorial, S.L. 68p

en donde el acto de mirar y ser mirado, tocar y ser tocado, deja de guardar relación con la masa, sino que traspasa a un estadio inteligible de pasajes, divisiones y proximidades.

De esta manera, el tacto se vincula con la inmediatez del sentir de la carne, entendiendo que esta tiene que ver con el enroscamiento de lo visible sobre el cuerpo vidente, de lo tangible sobre el cuerpo tocante. Esta se evidencia especialmente cuando el cuerpo se ve, se toca viendo y tocando las cosas, de manera que, simultáneamente, como tangible, desciende entre ellas.

Por esto es que el acto de tomar consciencia del propio cuerpo y en específico de las propias manos, supone el espacio de contacto entre sujetos y sus propias vivencias, lo cual también se puede extrapolar a sus recuerdos, y por ende, a la posibilidad de tocar la memoria a través de las imágenes.

IV. POLÍTICA

Tercer sector.

En Santiago de Chile, en septiembre de 1986, como intervención en un acto político de la izquierda, Pedro Lemebel leyó un manifiesto que citaremos en partes para referirnos al Tercer sector:

*Aquí está mi cara
Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy*⁹

Podemos imaginar su cara. Una lágrima de rímel-afro en las pestañas, un esfumado de rosa-ona en las mejillas, un retoque imperceptible de sombra-mapudunguna en los párpados (Lemebel, 2019, pp.247-248) y unos labios de carmín, gracias a un lápiz labial [que] es un objeto para la creación de un tatuaje temporal al cual, en el ámbito del comportamiento social, se asocia la seducción y la autorrepresentación (Gui Bonsiepe, 1999, p. 23) femenina. Habiendo imaginado eso, podemos seguir:

*Y no soy tan raro
Me apesta la injusticia
Y sospecho de esta cueca democrática
Pero no me hable del proletariado
Porque ser pobre y maricón es peor
Hay que ser ácido para soportarlo*

8 | Lemebel, P.
(2009) *Loco afán.*
Crónicas de sidario.
Santiago de Chile:
Editorial Planeta
Chilena S.A 121 - 126p

9 | AHMED, Sara.
(2019) *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros.*
Barcelona: Edicions
Bellaterra. 130p

10 | Con objetos heterosexuales se hace referencia a un concepto trabajado por Judith Butler, en donde ahonda en dicho campo heterosexual creado en base a la limpieza de la posibilidad de tener otros objetos de amor, configurando lo que es por medio de la determinación de lo que no es, en base a cierta línea estricta que se determina desde lo doméstico. Esta ha de establecer un fondo que no está simplemente detrás de la criatura que lo habita, si no que es lo que se le pide a la criatura que aspire a ser, como una especie de herencia familiar. Frente a esto, los objetos les determinan y asimismo orientan en tanto roles de género, en donde la cercanía de unos objetos con otros está dispuesta desde una repetición de actos que tienden hacia ciertos objetos y no otros. Así, el espacio común de la calle toma una apariencia heterosexual en donde aquellos cuerpos que tienden a ser oblicuos o escaparse de tal linealidad tienden a desafiar estos dispositivos de enderezamiento.

Tal acidez parece necesaria para un sujeto que se desvía de la línea recta por la que habría llevado a la heterosexualidad obligatoria [que] determina lo que los cuerpos pueden hacer⁹ (Ahmed, 2019, p. 130). Desvío que trae consecuencias:

*Es darle un rodeo a los machitos de la esquina
Es un padre que te odia
Porque al hijo se le dobla la patita*

Pero desviarse trae consecuencias más allá del doméstico rechazo de la herencia que exige del hombre la heterosexualidad (porque lo del padre pasará a su propio hijo que pasará a ser padre de su propio hijo). La heteronorma implica entramados políticos e ideológicos como “dispositivos de enderezamiento” que pudieran, incluso, forzar a la desaparición:

*¿Qué harán con nosotros, compañeros?
¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos con destino a un sidario cubano?
Nos meterán en algún tren a ninguna parte
Como en el barco del general Ibáñez
Donde aprendimos a nadar
Pero ninguno llegó a la costa*

Lemebel versa desde los núcleos desviados, que pueden ser en tanto aparecen al ritmo que su errancia, integrando como suyas a aquellas corporalidades cuyo desvío es disidencia. Y la disidencia en un campo de objetos heterosexuales¹⁰, implica carencia y exclusión:

*Usted no sabe
Qué es cargar con esta lepra
La gente guarda las distancias*

Para acortar dicha distancia, podríamos actualizar los discursos des-patriarcales y de-coloniales con historias sobre objetos des-heterosexualizados e investidos en memorias de calles y esquinas habitadas, sobretodo, de noche. Esto implica una observación respetuosa de dichas esferas micropolíticas donde se extrema la dificultad en la construcción de lo político y lo personal (allí cada sujeto debe construir lo suyo con objetos diseñados para un campo ajeno, un campo de objetos heterosexuales). Esta observación podría actualizar los discursos al ser germen de una política y estética de inclusión.

*Hay tantos niños que van a nacer
Con una alita rota
Y yo quiero que vuelen compañero
Que su revolución
Les dé un pedazo de cielo rojo
Para que puedan volar.*

V. SISTEMA ENTORNO

Circunstancia

El sistema contextual en el cual se manifiesta este fenómeno observable, varía dentro de estadios temporales y espaciales que implican en todo momento la concepción de un sujeto que se enfrenta a su exterior en su ambivalencia pasiva/activa de contacto.

Esto comprende los devenires personales de un sujeto, respondiendo a un contexto sudamericano concretamente situado en Chile. Ahora bien, esta circunstancia existe en tanto es acción, por ende requiere de cierto espacio donde activarse, a lo cual se vincula la idea de la orientación. Una circunstancia orientada designa

Cómo se ubica la persona en relación a los objetos, en el sentido de la dirección que se tiene y que se adopta hacia ellos. (...) No es solo el objeto lo que determina la dirección del deseo de la persona; más bien la dirección que uno toma hace accesibles a algunos otros como objetos que pueden ser deseados.¹¹ (Ahmed, 2019, 111p)

Dicha circunstancia de encuentro con el objeto, posiciona a los cuerpos situados en el borde, puesto que podemos leer entre líneas, aquella vinculación entre orientación espacial y orientación sexual, las cuales no han de permanecer estáticas, sino errantes y desviadas en su devenir, constituyendo una circunstancia desorientada. Esto podría vincularse también, con las ideas situacionistas de nomadismo en la ciudad, o movimiento de deriva o *détournement* (traducido como desvío), pero puestas en abismo al ser contextualizadas en un espacio de marginalidad como para no romantizar esta condición errante.

Resulta relevante estudiar desde la imagen o la grafía, la condición formal que toman las orientaciones otras de un sujeto desde

Es por esta razón que en la relación sujeto-objeto, nos permitimos neutralizar el género de lo primero con una x, lo que no hacemos con lo segundo.

11 | AHMED, Sara. (2019) *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Edicions Bellaterra. 111p

la vida íntima y sus circunstancias, ya que aquellas investigaciones afectivas en objetos suceden en un espacio público que puede ser íntimo también, por tanto en aquella dualidad es que los sujetos se sitúan en emergencia.

INTERFAZ

Planteamiento del problema

Recopilación de objetos biográficos como despliegue de contacto con la memoria

Estudiar la vida útil o inútil de las cosas diseñadas, requiere de una perspectiva disciplinar que se pregunte qué entiende por diseño, se ajuste al uso, devenga en el tejido de lo real y vea al diseño como un fenómeno de trascendencia que es posible observar desde infinitos enfoques. Esta mirada entiende la omnipresencia del diseño en la vida cotidiana, por ende ve en los objetos la facultad de guiar nuestras aptitudes, acontecimientos y afectividades a lo largo de la historia, contrastando, como nos dice Husserl, con un enfoque que podríamos señalar como idealista, ya que pondría su interés en la productividad y las capacidades del conocimiento, como si la verdad del saber sólo se hallase en el sujeto y sus productos o ideas.

La posibilidad de contacto con la memoria a través del reconocimiento de objetos biográficos de cuerpos disidentes, se nos presenta como problema de diseño en tanto hace referencia al intersticio perceptivo de materialidades íntimas, que por medio del acto de significación, aportan a la construcción de un relato personal. Esta forma de traer a la cercanía ciertas materialidades que existen en el mundo y determinarlas como objetos de intimidad, constituye un fenómeno observable desde distintos polos, ya que la memoria como construcción es única en su esencia, por ende dicha autodeterminación varía de un sujeto a otro. No todos recordamos de la misma manera, con la misma carne, por ende no siempre un objeto biográfico se despliega de manera tangible y concreta, sino que ha de existir en forma de contacto desde el relato, la imagen, el residuo o la idea, encarnado, desorientado.

El punto de inflexión de esta problemática situada a los bordes del diseño, se sitúa en un contexto de condiciones productivas, en donde la eficacia temporal, la generación de mercancías y la optimización en la generación de plusvalía, responden a una di-

ficultad en la creación autoral, puesto que la velocidad que este contexto demanda, responde a los saberes seguros y tradicionales que la disciplina estudia. Estos tensan la norma al pensarse desde un habitar íntimo, desde el pensamiento autorreflexivo y a un ritmo acorde a la creación subjetiva.

Bajo estos parámetros específicos, es que se plantea un problema de estudio desde una investigación transversal a la creación, en donde se relaciona el reconocimiento de una historia personal a través de materialidades sensibles a una manera de diseñar que se desprende de tal contacto, tensando la memoria a un ejercicio biográfico, en donde se entiende el espacio de la autoría como una herramienta política que desestabiliza el orden disciplinar del diseño, apostando a mediar desde la intimidad y subjetividad.

OBJETIVOS

GENERAL

Poner en valor objetos biográficos de cuerpos disidentes como forma de contacto con una memoria esquiva, desde una propuesta que busca tensar la investigación en diseño con una vuelta hacia lo que se da y se conserva a una mano que se sabe extraña.

ESPECÍFICOS

- Documentar historias de objetos biográficos, para estudiar los procesos de significación de imágenes y objetos íntimos.
- Identificar tipologías específicas para el registro documental de estos objetos biográficos.
- Especular cómo un objeto de diseño puede configurar un objeto biográfico de intimidad en contacto con la memoria y el cuerpo.

PREGUNTAS DE LA INVESTIGACIÓN

- ¿En qué momento de la enseñanza se nos mostró historia del diseño desde el espacio de lo sensible?
- ¿De qué manera el vínculo entre el diseño y una dimensión sensible activa nuevos espacios de acción para entender la disciplina?
- ¿Cómo objetos biográficos pueden ser considerados una herramienta útil para diseñar para y desde las ciudadanías, las comunidades y la persona?
- ¿Cómo se aborda desde una perspectiva feminista y autorral el diseño gráfico con una aproximación al archivo y la biografía?
- ¿Puede una perspectiva autorral de diseño gráfico, subvertir la forma en que se entiende el diseñar desde una perspectiva crítica y feminista?

JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

El sistema contextual en el cual se manifiesta este fenómeno declarado el campo de estudio, planteamiento del problema y objetivos de esta investigación, es que se teje una justificación en donde se esclarecen referencias estructurales de pertenencia y pertinencia de estas ideas, dictando a las siguientes como premisas de discusión: 1. Sobre autoría, diseño e industrias creativas, 2. Lo personal es político y 3. Espacios para la división de lo sensible en el campo del diseño y la formación académica.

1. *Sobre autoría, diseño e industrias creativas.*

Corresponde albergar espacio discursivo desde un prisma autoral, a la forma de concebir el diseño desde las industrias culturales y creativas, ya que es en el contexto actual en donde esta disciplina se sitúa, la cual está determinada principalmente por la circulación de capital que se desprende de la relación de costo y valor dentro del ámbito cultural, situación que desde una perspectiva crítica, supone ser un lugar que si bien es rentable económicamente y caracteriza la industria como una nueva forma de generación cultural, organiza todo en base a la homogenización y a las leyes de eficiencia y funcionalidad, poniendo interés en la reproductibilidad técnica, creando una circulación de mercancías culturales que avanza de forma creciente apuntando a la cultura de masas.

Desde aquella cultura de masas que nace de la industria cultural, es que se desprende lo que Gerald Rauning (2017) sostiene como engaño de masas, en donde se desmenuzan las maneras en que el capital ha encontrado forma de adaptarse a las pulsiones creativas y ensamblado redes que dividen y a la vez precarizan el trabajo de quienes se encuentran inmersos en dicha industria. Respecto a esto, Rauning define entonces que “la producción de creatividad, es descrito como un proceso serializado, estructurado y clasificado, en el que la mayoría de sus actores, que anteriormente se entendían como resistencia, han sido finalmente civilizados como empleados” . Frente a esto,

corresponde más bien llamarlo auto-engañó de masas, ya que la división del lugar fabril se torna confusa, esclareciendo que los límites del trabajo han desaparecido y la vida constituye una respuesta en congruencia constante al trabajo, mutilando aristas espirituales, personales, ligadas a la psiquis y lo íntimo.

Por otro lado, y desde la institucionalidad, existe un documento/instrumento llamado Políticas de fomento del diseño (2017-2022), que nace con el nuevo gobierno de Sebastián Piñera, en donde se establecen puntos en los que permitirán avanzar sustantivamente en la planificación y articulación de las acciones del Estado con respecto a los principales desafíos de la disciplina en constante transformación, que se ha desarrollado de manera sostenida en los últimos años. Como evidencia de aquello, se nombran diferentes instituciones que han desarrollado de manera creciente programas y planes que fomentan el campo del diseño tanto de manera directa como indirecta.

Entre los organismos involucrados se encuentran:

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, por medio de su Área de Diseño, del Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart) y de la Secretaría Ejecutiva de Economía Creativa, conformada por siete ministerios y presidida por el cnca.
- Ministerio de Economía, por medio de su Área de Innovación, la Unidad de Empresas de Menor Tamaño y Sercotec, entre otros.
- Instituto Nacional de Propiedad Industrial.
- Corfo, a través del Programa ChileCreativo, el Área de Innovación, y el Programa de Industrias Creativas.
- Ministerio de Relaciones Exteriores, por medio de la Dirección de Asuntos Culturales y Prochile.

Así, el punto con anterioridad señalado, en donde se habla de un autoengañó de masas, responde a esta institucionalidad con el que el Estado permea el campo del diseño, implantando premisas sobre cómo debiese ser el acto de dise-

ñar, sobre la innovación capitalista, el cuidado al medio ambiente, la propiedad industrial, lo cual perpetúa la precarización de los gestores culturales. En este último punto, se hace referencia a los derechos de autor, énfasis que esta investigación hace respecto a la forma de concebir el diseño. Así, es que desde la Guía de propiedad intelectual y derecho de autor, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) se aborda al sujeto creador como responsable de la obra creada, mencionando el derecho de autor, derecho moral y derecho patrimonial, pero siempre entendiendo aquello diseñado o creado desde una condición de bien material, por ende, se desprenden allí facultades de derechos y explotación económica de esta. El apartado que desestabiliza, es el “reconocimiento de la paternidad del autor sobre la obra realizada”, concibiendo una creación desde una figura masculina y paternal, por tanto de privilegios, desarraigada de su contexto y respondiendo a una autocomplacencia.

Así, argumentar la justificación de esta investigación desde una perspectiva autoral, propone un cuestionamiento sobre dicho contexto, asumiendo maneras de subjetivación que permitirían un lugar crítico y de resistencia dentro de la misma industria creativa, en donde un ejercicio reflexivo sobre los sujetos o sujetas creadoras desestabilice los lugares desde donde se diseña y los lugares y fines de visibilidad y circulación, ya que dentro de estas industrias creativas, la distinción de autoridad sobra la autoría, supone ser el eje estructural por el cual se rigen estos derechos.

2. *Lo personal es político*

Bajo las lógicas de subjetivación que esta investigación propone, es que se aborda la premisa de que lo personal es político, en primera instancia, porque encuentra sus bases en el ejercicio autoreflexivo y no en la necesidad que repercute a un agente externo en particular. Así la mediación o interfaz que se propone responde a la idea de un imaginario feminista, el cual se desprende de mate-

rialidades biográficas. Dicha biografía, responde a la apropiación y significación de elementos externos al sujeto, por tanto, cuenta cómo es que las imágenes y los objetos viven al autor. Así, es como se plantea una visión biográfica que se escapa de las formas tradicionales y hegemónicas de comprender la grafía de la vida de una persona o colectividad en particular, ya que responde a una mirada feminista en que se constituyen las historias, en donde, como es sabido, la historia de las feminidades y vida íntima y doméstica, nunca fue importante puesto que no es la historia de los vencedores. En paralelo, el contexto contemporáneo desde donde se habita esta investigación, propone el desvanecimiento paulatino de estructuras patriarcales, de la misma forma en que desde constantes procesos de deconstrucción, se adopten estructuras de reconstrucción, en donde herramientas colectivas y comunitarias tales como círculos o construcción de espacios de sororidad, abran espacios que pongan en problematización el espacio íntimo como factor de tensión política.

En un estudio, sobre metodologías feministas aplicadas al arte y la historiografía, se hace hincapié en que “el estudio de la cultura material ha surgido como un método innovador hoy en día en la biografía. Así es que con un dedal, un anillo, un misal, una sombrilla, la pieza de un ajuar, la túnica de una abuela, tesoros de graneros y de armarios; o bien imágenes, [...] se esboza una arqueología femenina de la vida cotidiana” (Duby y Perrot citado en García, 1998, p. 213).

Por otro lado, dentro de los regímenes institucionales y artísticos que responden a esta premisa, es que se encuentra el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Sanitago de Chile, en donde la clasificación de colecciones del museo guarda un lugar para una colección de objetos históricos, al igual que de archivos documentales. Esta colección de objetos se define de la siguiente manera:

“Este patrimonio reúne colecciones de fuerte valor simbólico, algunas producidas por las víctimas, donde expresan

sus experiencias y vivencias a través de artesanía carcelaria; otros son objetos personales, biográficos, que dan cuenta de lo vivido. El acervo de objetos incluye también aquellos generados por grupos específicos, como las arpilleras, quienes a través de sus producciones dan cuenta de los hechos, los dolores y las solidaridades del período.”

Mencionar esta colección del museo, supone un argumento importante para esta investigación, puesto que, para el análisis, genera una forma de estudiar aquellas subjetivaciones que implica la investidura afectiva en los objetos y los lenguajes que desde ahí se pueden obtener. Estos objetos toman un orden lógico dentro de la carga emocional que vehiculizan, separandolos bajo las siguientes categorías: objetos que conmemoran a las víctimas, objetos representativos de lugares, objetos relativos a manifestaciones, objetos relativos a organismos de DDHH. Convirtiendo estos objetos afectivos, y por ende biográficos, en vestigios de los arquetipos culturales de la época, reflejando la multiplicidad de relatos que componen la memoria histórica, en su diversidad y particularidad, desde las prácticas archivísticas, lo cual plantea una serie de cuestionamientos en torno al ejercicio de poder masculino que supone ser tanto el diseño como el archivo institucional.

3. Espacio para la división de lo sensible en el campo del diseño y la formación académica

Por último, es necesario situar una justificación desde la institucionalidad en donde se está inserta esta investigación, la cual es la Universidad de Chile, esencialmente porque es necesario establecer un marco intelectual e investigativo respecto a la academia y los bordes que a esta la contienen. Así, se hace hincapié en revisar la descripción de la carrera, en donde se refiere al sujeto como “capaz de resolver situaciones relativas a mensajes visuales y de información.” Y hace hincapié en su dimensión cultural,

social, con un rol crítico, en donde “el resultado de su intervención es un producto innovador que crea valor”.

Frente a esta premisa que nace de los objetivos de la universidad, es que se plantea un punto de inflexión en el que hacer del estudiante y su visión crítica, ya que puede generar lugar a experiencias ligadas a la integración de campos epistemológicos en expansión, lugar desde el cual se piensa esta investigación, ya que se pregunta por aquellas aristas que el diseño invisibiliza. Con esto, me refiero al espacio de disenso que supone el espacio de lo sensible, lo cual nace desde la teoría de Jaques Ranciere, quien desde una lógica de repartición de la política, identifica que “es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.” . Respecto a tal temática, este espacio de sensibilidad respondería a dar cabida académica a premisas que no constituyen saberes institucionales, saberes que no dan frutos desde una mirada capitalista, heteronormativa, homogenizadora y tradicionalista. Así, es como de ciertos espacios nacionales dedicados al diseño, pero con una mirada experimental o un foco fijo en lo transdisciplinar, existen fugas hacia el espacio de lo sensible.

**METODOLOGÍA DE
LA INVESTIGACIÓN**

Este proyecto responde a un proceso de investigación y creación experimental, guiado por una exploración documental desde la fotografía y los relatos. Tiene como propósito la exploración visual en torno a las construcciones de memorias de cuerpos disidentes y femeninos, recurriendo a la práctica fotográfica como táctica que permite develar el contacto entre el cuerpo y la materialidad en espacios de marginalidad desde un enfoque crítico a la disciplina, apostando por un estudio exploratorio de la sensibilidad en el diseño gráfico.

De esta manera, este proyecto se vincula a la investigación experimental al establecer cruces entre la disciplina y el estudio de la sensibilidad, específicamente desde los vínculos con la memoria y su despliegue en objetos biográficos, lo cual hace necesario iniciar con un levantamiento de antecedentes teóricos, que aborda la discusión bibliográfica, enfocando estas ideas que se relacionan por un lado, con la autoría en tanto disyuntiva de función y autoridad de enunciación, con la biografía como imaginario adentrándose en los vínculos entre memoria, sujeto y registro, y por último con las nociones poéticas de archivo y diseño de autor. Para la construcción bibliográfica de esto, se recurrió a textos que tratan sobre imagen, memoria y archivo.

En paralelo, el proceso de documentación se levanta a través de objetos de estudio que se alzan bajo una organización de tipo genealógica. Con esto hago referencia a una manera de disponer las cosas, que no se pregunta explícitamente por un origen único desde el cual trazar un recorrido, sino que consiste en un análisis de procedencia que articula las nociones de cuerpo e historia, con el fin de reconocer la proliferación de acontecimientos a través de los cuales (gracias a los cuales, contra los cuales) se ha formado la historia de las expresiones de sensibilidad asociada a los objetos abrazando la dispersión del olvido y las desviaciones, faltas de precisión y malos cálculos que han dado nacimiento a lo que hoy existe y es válido como antecedente para esta investigación.

Con este bagaje de referencias y conocimientos al respecto, la fase de investigación y creación que implica un trabajo de campo ve sus inicios en el desplazamiento en calle, realizando una vinculación con el territorio al ir dando con los espacios de borde en que se hace posible estudiar este fenómeno, los cuales responden a lugares atravesados por edificaciones segregatorias como lo son la línea del tren y la línea del río mapocho en Santiago de Chile. Esta aproximación con matices etnográficos se lleva a cabo a través del contacto con sujetos que efectivamente habitan estos

espacios de borde, por lo tanto la materialización de esta documentación se lleva a cabo a través de registros de audio, video y fotografía.

Posteriormente se realizó un análisis de todo el material producido, en donde se sistematizó la información a partir de variantes que se iban repitiendo en los distintos encuentros, lo que permitió ir agrupando a través de conceptos toda la información tanto visual como escrita. De la mano de este proceso se realizó un estudio de tipologías, con el fin de orientar la etapa de proyectación que le siguió, en donde se llevó a cabo un trabajo de conceptualización más acabado, seguido de propuestas de materialización y representación de estas memorias fragmentadas que fueron surgiendo de los encuentros.

Por último la fase de realización consistió en la experimentación (pruebas, errores y aciertos) orientada a las herramientas visuales de diseño que permitieron dar legibilidad a toda la documentación recabada, concluyendo con una pieza editorial que se expone en calle.

I. INVESTIGACIÓN TEÓRICA

Discusión teórica
& documentación visual

II. PROYECTACIÓN

Estudio de ciudadanías,
vínculos con espacios de borde &
estudio de tipologías

III. REALIZACIÓN

Trabajo de campo,
decisiones de diseño &
prototipo



*Especulaciones visuales de memorias
fragmentadas a través de los objetos que
tocan la biografía de cuerpos disidentes*



SEGUNDA PARTE
ANTECEDENTES

MARCO TEÓRICO

AUTORÍA

- *Función*
- *Autoría y autoridad*

BIOGRAFÍA COMO IMAGINARIO

- *Memoria y sujeto*
- *Registro y representación*

POÉTICAS DEL ARCHIVO

- *Categorías para la memoria colectiva*
- *Recopilar fragmentos, abrir archivos*

DISEÑO DE AUTOR

- *Estéticas de la apropiación*
- *Fragmento y montaje*

Autoría

Resulta primordial, constatar las contradicciones que se presentan al estudiar el intersticio entre diseño y feminismo, por lo cual es que se plantea una antítesis metodológica para la construcción de la investigación, y en específico de este marco teórico, en donde se abordará una mirada masculina, europeizada y hegemónica de las nociones de archivo y de lo autoral, para abordar desde otros lugares el feminismo en el diseño.

Desde la figura del creador, causante, fundador, inventor, responsable, fuente, emisor, es que se distingue el concepto de autor. Aún así, las asociaciones a dicho concepto no tienen su fin aquí. En términos etimológicos, la condición de autor responde a un término carente de neutralidad, sofocado por significaciones históricas, las cuales provienen de distintos y variados campos disciplinarios, vehiculizando el entendimiento hacia tópicos como la autonomía, iniciativa, invención, creatividad, autoridad, etc. términos que a su vez traen a discusión la figura del cuerpo, del sujeto, en relación a sus nociones de derechos y unidad.

No obstante, existe un intento crítico contemporáneo, con cierta diseminación ya en los ambientes cotidianos, que repara en lo inapropiado que es vincular a la noción de autor las propiedades de autonomía en la acción, originalidad en lo creado e individualidad en la producción. Así, es que en esta discusión se abren caminos sobre este punto de inflexión.

Función

Sabemos la categoría de autor responde a una discusión de larga data dentro de variados campos tales como el arte, la literatura y filosofía. Desde esta trin-

chera, es que dentro de las fronteras disciplinares del diseño gráfico, este ha sido parte de los tópicos invisibilizados e inabarcables, en constante enfrentamiento a la autonomía del diseño respecto al arte y la creación subjetiva. Así, se da paso a una perpetua condición silenciosa frente al cuerpo social y creativo en cuestión.

Pensar la creación en su relación con la técnica deviene de un principio fundamental del materialismo histórico, sobre lo cual Walter Benjamin en su texto *El autor como productor* (1934), plantea que “*el tratamiento dialéctico de esta cuestión (...) no puede detenerse de ninguna manera en la cosa estática aislada (obra, novela, libro). Necesita conectarla con el conjunto vivo de las relaciones sociales*”¹² (Benjamin, 2007, 14p). A partir de esto, el autor traza lineamientos contextuales que permiten entender la condición autoral no desde un lugar o pensamiento ensimismado, sino desde su función en tanto relación con el entorno que circunda. A esto, agrega que “*como sabemos, las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción. Así, al abordar una obra, ha sido usual que la crítica materialista pregunte por la posición que mantiene con respecto a las relaciones sociales de producción de la época.*”¹³ (Benjamin, 2007, 16p) Se reconoce entonces, a un sujeto social cruzado por lineamientos políticos y también históricos, que en su quehacer creativo debiese asumir posición en relación a las condiciones de su misma producción.

¿Está de acuerdo con ellas, es reaccionaria, o tiende a su superación, es revolucionaria?; en lugar de esta pregunta, o por lo menos antes de ella, quisiera proponerles otra. Antes de la pregunta: ¿cuál es la posición de una obra con respecto a las relaciones de producción de la época? quisiera preguntar: ¿cuál es su posición dentro de ellas? Esta pregunta apunta directamente hacia la función que tiene la obra dentro de las relaciones de producción de una época. Con otras palabras, apunta directamente hacia la técnica literaria de las obras”.¹⁴ (Benjamin, 2007, 10p)

12 | BENJAMIN, W. (2007). *El autor como productor* (Alfredo Brotons y Jorge Navarro, trads.). En: Walter Benjamin: *Escritos políticos*. Madrid: Abad Editores. p.14

13 | BENJAMIN, W. (2007). *El autor como productor*. P.16

14 | BENJAMIN, W. (2007). *El autor como productor*. P.10

15 | BENJAMIN, W. (2007). *El autor como productor*. P. 15

16 | BENJAMIN, W. (2007). *El autor como productor*. P. 15

17 | BENJAMIN, W. (2007). *El autor como productor*. P. 15

A dicha interrogación, Benjamin propone una suerte de exigencia a la hora de reflexionar sobre el posicionamiento en el proceso de producción de una autoría, señalando en primera instancia, que es necesario distinguir “*al escritor que opera del escritor que informa. Su misión no es dar cuenta sino combatir; no consiste en hacer de espectador sino en intervenir activamente.*”¹⁵ (Benjamin, 2007, 15p) Así, desde dichas interrogantes y premisas, resulta importante concebir la autoría desde un lugar políticamente activo, lo cual permite adentrarnos en maneras de determinar la calidad de una obra en relación a su espacio técnico, y a la vez, definir la autoría como práctica ética desde un proceso de cambio social, ya que “*podemos estar seguros: en el caso de los escritores que importan, es decir, de los mejores técnicos en su especialidad, esta reflexión les conduce tarde o temprano a determinadas constataciones que fundamentan de la manera más serena su solidaridad con el proletariado.*”¹⁶ (Benjamin, 2007, 15p)

Tales aseveraciones, responden a comprender la función de la autoría desde su espacio técnico, en donde su facultad de producción se complementa a su quehacer político:

*“Sólo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual políticamente eficaz a esta producción; y las dos fuerzas productivas que estén siendo separadas por el límite de competencias levantado entre ellas, son precisamente las que deben derribarlo conjuntamente. Al experimentar su solidaridad con el proletariado, el autor como productor experimenta al mismo tiempo y de manera inmediata su solidaridad con otros productores que anteriormente tenían poco que ver con él.”*¹⁷ (Benjamin, 2007, 15p)

Como señala el autor, el carácter de modelo de la producción en cuestión es determinante, puesto que es capaz de vehiculizar consumidores hacia un espacio productivo, de convertir a lectores o espectadores en co-

laboradores, por tanto, de inducir a la creación colectiva. Por otro lado, advierte que la obra materializada por medio de procesos productivos, ha de ser el instrumento por el cual, desde un apartado cultural, se desvincule lo reproducido del ámbito de la tradición, dotando tanto de particularidad como de historicidad a la obra.

Por otro lado, y en comparación, Michel Foucault en su ensayo *¿Qué es un autor?* (1969) despliega relaciones entre autor y obra, además de dar nombre al estado de dominación y singularidad que la facultad de autoría impone sobre la obra desde sus cualidades técnicas y productivas, como desde el lugar de sus significaciones. Establece esta relación asumiendo a la obra como el resultado de los procesos creativos de la figura del autor, y hace hincapié en la contradicción de criticar o estudiar la obra como una estructura unificada, en desarraigo de su origen como cuerpo social. Así, es como se pregunta *“Si un individuo no fuera un autor, ¿acaso podría decirse que lo que ha escrito, o dicho, lo que ha dejado en sus papeles, lo que ha podido restituirse de sus palabras, podría ser llamado una «obra»? , enfatizando que “La palabra «obra» y la unidad que designa probablemente son tan problemáticas como la individualidad del autor.”*¹⁸ Frente a esta disyuntiva, es que nos preguntamos ¿Qué se entiende por obra, ¿Puede un objeto diseñado ser catalogado como obra?, y ¿Puede entenderse la figura del diseñador o diseñadora como autoría?

Frente a esto, Foucault señala que *“Una carta privada puede tener un signatario, pero no tiene autor; un contrato puede tener un fiador, pero no tiene autor. Un texto anónimo que se lee por la calle, en una pared tiene un redactor, pero no tiene autor.”*¹⁹ Así, da a entender que la función del autor, *“es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.”*²⁰ Devela entonces, que la característica que alberga la función autoral, responde en primera instancia al acto de hacer circular la creación y la ideas que en esta devengan, lo

18 | FOUCAULT, Michel.
¿Qué es un autor?.
Boletín de la Sociedad
francesa de filosofía. Año
63, n° 3, julio-setiembre
de 1969, págs 73- 104
(société française de phi-
losophie, 22 de febrero de
1969; debate con M. de
Gandillac, L. Goldmann,
J. Lacan, J. d’Ormesson, J.
Ullmo, J. Wahl.) P. 37

19 | FOUCAULT, M.
¿Qué es un autor? P. 38

20 | FOUCAULT, M.
¿Qué es un autor? P. 43

cual el diseño constituye al inscribirse dentro de esta época que nace con la reproductibilidad técnica (y con esto la pérdida del concepto de aura, como Benjamin así lo desarrolla). Y por otro lado, responde también a la cualidad de los objetos diseñados a ser interpretados desde su facultad de apropiación (como forma de propiedad), lo cual a su vez, propicia el castigo en la medida en que los discursos se tornan transgresivos.

Enfatizando en estos términos, Foucault repara en que *“El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto —un acto que estaba colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfematorio—. Fue históricamente un gesto lleno de riesgos antes de ser un bien incluido en un circuito de propiedades. Y cuando se instauró un régimen de propiedad para los textos, cuando se promulgaron unas reglas estrictas sobre los derechos de autor, sobre las relaciones autor-editor, sobre los derechos de reproducción, etc. —es decir, a fines del siglo XVIII y principios del XIX—, fue en ese momento cuando la posibilidad de transgresión que pertenecía al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio de la literatura.”*²¹

Según estos autores, es que desde el diseño en tanto ejecución, es posible pensar la figura de la autoría como función desde el momento en que esta fue instaurada en el sistema de propiedad, momento efectivo en el cual el diseño se alza como disciplina en la contemporaneidad de las industrias creativas. Este caracteriza el presente que vivimos, instaurando discursividad, y permitiendo además el surgimiento de otros discursos y obras derivadas, las cuales se vuelven relacionales al inscribirse a los modos de circulación, atribución y valoración de los discursos, compensando la dualidad que significa practicar sistemáticamente la transgresión, restándole el peligro que por otro lado significan también los beneficios de la propiedad.

Autoría y autoridad

Para efectos de contexto, es que resulta importante evidenciar que *“en la época antigua el autor era, en tanto figura protagónica, sólo un vehículo del colectivo ya que formaba parte de un evento total, era una investidura otorgada a algunos desde la base social, como referente de un universo de significados que actuaba como articulador, como enlace con las divinidades, los vientos, los espíritus, los placeres o los sufrimientos, y no era una fuente individual, auto-producida, existía como punto de fuga del desplazamiento de lo personal hacia lo impersonal, y los únicos que poseían esa individualidad, declarada posible y necesaria posteriormente en una de las versiones de la filosofía moderna, eran los emperadores, religiosos, ancianos o mediadores. Pero los juegos con las palabras, la creatividad en torno a la disposición de los discursos, la organización de interpretaciones recurrentes, el atrevimiento con nuevos vocablos, el uso de metáforas sobresalientes, sobre todo en el ámbito científico y, en particular, la utilización de la imprenta y sus tecnologías asociadas, junto al ensanchamiento del mundo y la concomitante carrera por otorgarse la primicia del descubrimiento, hizo del autor una mayúscula, una autoridad prominente, un trabajo continuo en torno al individualismo”*.²²

Frente a esta antigua noción de autor, urdida lentamente pero fraguada filosóficamente a partir del siglo XV, quizás como reacción intelectual a una situación material y comercial, algunos filósofos, literatos, lingüistas y analistas sociales del siglo XX reaccionan con cierta vehemencia, intentando construir una idea de autor que esté en una genuina práctica dialógica con el pasado, que incluya con mayor propiedad, el papel específico que le cabe en el funcionamiento social del conocimiento y su distribución. Sin duda, esta reacción es una apuesta por la superación del dogmatismo, un acto de disolución

22 | SANTIBÁÑEZ, C.
Notas sobre el autor y su
función (Houston: 2009)

23 | BARTHES, R. La muerte del autor, en *El susurro del lenguaje*. (Barcelona: Paidós, 1987) pág. 67.

24 | BARTHES, R. La muerte del autor. pág. 71.

del sujeto sobredimensionado, del autor autocomplacido. Así, de tal lugar puesto en cuestión, es que se desprenden ideas en torno a la disociación entre autoría y autoridad, en donde Roland Barthes figura como una de las discursividades que se tomó de este desvanecimiento autoral para desarrollar su obra poética y literaria. En su ensayo *La muerte del autor* (1968), pone en cuestión tales certezas denominando dicho fenómeno como una *tiranía del autor*, la cual según sus preceptos, termina obstaculizando la lectura como experiencia y condicionándola al punto de limitar la comprensión de un texto a la vida del autor. En otros términos es el resurgimiento del lector como figura hegemónica en esta dualidad autoral y autoritaria.

Se habla entonces del descentramiento del yo, del olvido del yo, del distanciamiento del yo en relación a la obra con el fin de privilegiar la obra en sí y la experiencia donde el expectador deja de ser simple observador y pasa a ser actor y lector. Barthes justifica “*por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la «persona» del autor*”²³, lo cual termina instaurándose como paradigma de creación de la mano de los derechos de autor.

Desde una mirada post-estructuralista, es que es posible entender esta muerte desde una dimensión simbólica, en donde leer tales lineamientos desde la teoría freudiana del Complejo de Edipo, permite entender que este despojo consiste elementalmente en una sustitución de roles. Sustitución que identifica un estado autoritativo dentro de tales nociones. “*¿Con la muerte del autor, es la muerte de la obra la que sobreviene?*”²⁴. Tal paradoja que se alcanza a tejer, responde por una parte a la transgresión de la autoridad enunciativa y creadora, y por otra, al enaltecimiento de una figura de autoridad otra, como podría significar la figura contemporánea del curador y crítico.

Biografía como imaginario

El espacio de la biografía remite específicamente al campo de la auto-referencialidad, lugar desde donde es posible adentrarnos a un espectro de intimidad, pero que, a su vez, permite esbozar condiciones materiales y productivas en su realización, por tanto, referentes de su entorno político y social también. Desde su etimología, la biografía proviene de bio, palabra que refiere a la construcción de vida, tanto desde un nivel de vivencia y experiencia, como de introspección o interpretación personal. Por otro lado, *gráfe* o *grafía*, remite al acto escritural por el cual un medio se ve marcado por una subjetividad adscrita a un lenguaje en particular. Así, este lugar biográfico desde la imagen (grafía), aporta a entender este medio desde una transparencia comunicacional que gira en torno a la memoria y al (auto)retrato.

La construcción de subjetividad en el discurso y la naturaleza de la referencia como operación constructiva, ya sea imagen y/o texto, se alzan como premisas a la creación biográfica, cuestión que permite instalar el dilema en un lugar de borde. Así, la problemática relación que construye la fisura vida/texto emerge en cuestiones puntuales que la biografía y la autobiografía plantean: el problema de la identidad y su fijación (construcción) es una, y la ilusión (proyección) referencial es la otra.

Tal giro hacia lo íntimo, trajo un explosivo crecimiento de narraciones de carácter biográfico en América Latina, lo cual tuvo su origen en las referencias de luchas feministas que reconocen que el espacio de lo íntimo y personal también es político. Así, la noción de sujeto biográfico supone un primer cuestionamiento en tanto

qué imaginario es el que se disputa.

Memoria y sujeto.

Se torna primordial esclarecer las distintas aristas que podrían constituir una suerte de grafía de la historia personal, en donde las nociones de sujeto, memoria y documento han de edificar esta forma de exponer la bio, lo cual hace de este fenómeno un espacio a estudiar desde los géneros o hibridaciones fronterizas de estos. En primera instancia, y a modo de contexto teórico, es que, desde los postulados de Derrida en sus críticas a la modernidad, la *de-construcción* se alzaría como eje de pensamiento por el cual la idea de tensar la memoria a un ejercicio biográfico supone a su vez la identificación de un sujeto en específico a estudiar. Tal estructuración de un sujeto, y para efectos de esta investigación, habrá de rosar con la idea de un devenir-sujeto, la cual esta ligada la posibilidad o no de un proceso de singularización, y que, al responder a la diferencia, des encasillan estructuras de identificación hegemónicas y masculinas. Dichas singularidades entran en ruptura con estratificaciones dominantes, constituyendo una problemática de la multiplicidad y de la pluralidad, al dar clasificación a aquello que se comporta como flujo e hibridez.

Desde las figuras espectrales de la memoria y la historia, el devenir del sujeto autor, creador y productor dentro de la biografía, es ahora además, sustrato de la creación con imágenes, es su cuerpo y la voz, la imagen de experiencia desde donde hilar dicha grafía, la cual ocurre como un nexo entre dos sujetos (quienes se involucran en la lectura) que se determinan el uno al otro por medio de una sustitución reflexiva y compartida. Por una parte un autor que articula su muerte en dicha biografía y por otra un lector capaz de posicionarse en ese lugar desde su espectación, desestabilizando los ordenes autoritarios y/o jerárquicos sobre la creación.

Leonor Arfuch, en su ensayo *Presencias de la desaparición*, plantea diversas aristas desde las cuales estudiar el espacio biográfico, haciendo hincapié en el terreno de la creación literaria y artística para encontrar ahí cierto desquite que muchas veces se da en abierta infracción a las formas canónicas. Así, “*en las llamadas “autoficciones”, el narrador/autor tiende pequeñas trampas al lector, haciendo ficción de sí mismo pero sin respeto del “pacto” de referencialidad biográfica*”²⁵. Desde aquí nos cuestionamos ¿Cuál es la relación entre lo biográfico individual y lo social?, y ¿Cómo juega el recuerdo personal en la memoria colectiva?, ¿Es posible establecer una biografía anónima o colectiva?

A esto, Arfuch argumenta que “*El valor de lo biográfico en lo público, excede así el mero narcisismo para transformarse en un espacio de configuración grupal, generacional. Espacio de identificaciones ideológicas, estéticas, culturales, pero también primarias, ligadas a la vivencia más recóndita del “sí mismo”*”²⁶.

Así, la escritora nos habla que la memoria cultural o colectiva, habría de entenderse no desde una perspectiva de diacronía temporal (ligado a la cronología lineal tradicional) sino en términos de una sincronía espacial que busca nuevos modelos de escritura e imagen del relato histórico, lo cual se condice con esta idea de entender al sujeto dentro de una fluidez constitutiva e identitaria, que funcione como espejo, o bien reflejo, de su devenir político y social.

Registro y representación.

Tales modelos de escritura fuera de los cánones buscan responder a imaginarios contra-hegemónicos, en donde Arfuch señala que “*algunos motivos típicos de esa subjetivación del tiempo cotidiano, la cronología común y las marcas equívocamente biográficas, han dado en llamarse autoficción. Una historia – muchas*

25 | ARFUCH, L. *Presencias de la desaparición* en Revista Punto de Vista, n° 56. (Buenos Aires: 1996). Pág. 10

26 | ARFUCH, L. *Presencias de la desaparición*. Pág. 11

27 | ARFUCH, L. Presencias de la desaparición. Pág. 12

28 | RANCIERE, J. El reparto de lo sensible. (Santiago: Editorial LOM. 2009) Pág. 11

historias – que no se cuenta por hitos cronológicos, datos precisos, recuerdos nítidos, que no se desenvuelve en una dirección, sino que se deja atisbar, imperfecta, a través de fragmentos, colecciones, rastros, inventarios, etc.”²⁷. Dicha tensión entre el archivo y el vacío de la memoria, permiten el ejercicio del no olvido, de los espacios reflexivos, las huellas, los trazos, una necesidad de que ciertos pensamientos, hechos e interrogantes, no mueran o no dejen de existir.

Desde criterios de orden ontológico sobre la naturaleza de los conceptos de verdad y falsedad, es que las nociones de registros y representación generan una disputa entre realidad y ficción, cualidad biográfica y autobiográfica que pone en tensión la validez de esta y los sucesos o vivencias potencialmente verificables ligadas a un devenir sujeto. Respecto a esto, Ranciere en *El reparto de lo sensible*, repara en que “*El problema de la ficción es primero un problema de distribución de lugares. Desde el punto de vista platónico, la escena del teatro, que es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de exhibición de “fantasmas”, confunde el reparto de identidades, de actividades y de espacios. Sucede lo mismo con la escritura: yéndose a la derecha y a la izquierda, sin saber a quién hayo no hay que hablar, la escritura destruye. Oda base legítima de la circulación de la palabra, de la relación entre los efectos de la palabra y de las posiciones de cuerpos en el espacio común.*”²⁸ Bajo esta lógica, y entendiendo la grafía como forma de escritura, es que encontramos al cuerpo y su psiquis actuando como interfaz o materia significante en emergencia, ya que se expone atemporal, en desarraigo y colectivo, entre la vida y la muerte en la creación.

Poéticas del archivo

De el latín memoria, formada a partir del adjetivo memor (el que recuerda), es que se estructura el

verbo *memorare* (recordar, almacenar en la mente). En paralelo, la palabra *recordar* viene del latín *recordari*, formado de *re* (de nuevo) y *cordis* (corazón), lo cual hace referencia al acto de volver a pasar por el corazón. El prisma que permite el entendimiento de la memoria propone principios que se refieren a la voluntad de almacenar memoria (contenidas a modo de recuerdos) y también de salvar historia (contenidas a modo de información) en tanto contraofensiva a una pulsión de muerte, pulsión de agresión que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria. Estos lineamientos corpóreos y afectivos articulan desde su etimología lo que se entiende como memoria, en donde es posible evidenciar una voluntad de volver o retener algo que ya no está.

Esta noción memorística constituye una base conceptual preliminar desde donde abordar una discusión en torno al lugar del archivo y su relación con el poder, las tecnologías de la memoria y en específico, el espacio íntimo como eje estructural de relaciones vinculantes entre memoria histórica y el estado psíquico del recuerdo personal.

Categorías para la memoria colectiva

*“En principio los archivos son depósitos de documentos relacionados con los procesos de ordenamiento del Estado y las instituciones para dar lugar a la organización estatal y para-estatal, siendo uno de los engranajes que hacen posible la institucionalidad.”*²⁹

Viviana Silva Flores, en su tesis doctoral *Enunciar la ausencia*, nos propone lineamientos en torno a la constitución de un archivo y las formas en las cuales las instituciones se edifican para crear categorías que ordenen y clasifiquen los documentos de la memoria histórica y colectiva. Así, entendemos que en primera instancia, para que un acervo de datos o documentos constitu-

29 | FLORES, V. *Enunciar la ausencia. Imágenes de desaparición forzosa en prácticas de arte contemporáneo. (España-Chile). (Madrid: Tesis Doctoral Universidad de Madrid. 2018.)* Pág. 166

ya un archivo en específico, debe existir un espacio a modo de receptáculo, un lugar que permita contener, preservar y administrar dichos documentos que figuran como el resultado de una organización, los cuales pueden responder a museos, bibliotecas, depósitos y centros de documentación. Tales lugares de depósito *“se construyen a partir de la producción de archivos: de expedientes, informes y registros. Al mismo tiempo que forman parte de una cadena rutinaria y burocrática de medios, sirven para abrir nuevos campos de visibilidad y dispositivos frente a acontecimientos históricos. Pero la condición de archivo no puede reducirse solo a esa organización “arrinconada” de acervo documental; también debe operar en ella una epistemología crítica: el derecho a la mirada, el acceso a los datos y su mediación”*.³⁰

Al hablar desde aquel acceso a los datos y la mediación que tal dispositivo mnémico propicia, es que entendemos que la creación, su acceso y también su cese a él, tiene que ver con el interés por la visibilidad o no que se tenga de este o de ciertas materias que se vean implicadas, lo cual estrecha un nexo indisoluble a las figuras de autoría y autoridad antes mencionadas, y también a este estado de derechos que engloba el acceso a los archivos, haciendo referencia a los derechos de autor, derechos patrimoniales, morales, derechos de propiedad intelectual, de copia, etc. Lo cual funciona como prisma que permite la legibilidad del giro ético de la estética y la política que Ranciere esclarece como aquel espacio de lo sensible, en donde bajo una lógica de distribución de la política, se establece aquello que puede ser dicho o puesto en imagen, y aquello que no; ideas que se retoman más adelante en la discusión. Censuras y activaciones de archivos, responderían entonces a pulsiones institucionales que definirían el hecho de que muchos de estos se encuentren simplemente depositados sin libre acceso a ellos, desde una especie de amnesia social, que ciertamente provoca cuestionamientos en torno a testimonios y derechos sobre las imágenes, puesto que en la problemática por el archivo la transferencia del

conocimiento está también interpelada, en donde, de la misma forma en que se ejecuta un ejercicio político, se ejecuta también un ejercicio policial perpetuo en donde se vela por el resguardo de dichas clasificaciones.

Por otro lado Michel Foucault, en *Arqueología del saber*, establece que el término archivo no se refiere ni al conjunto de documentos, registros, datos, memorias que una cultura guarda y testimonio de su pasado, ni la institución encargada de conservarlos. Sino que sostiene que es archivo es lo que permite establecer la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos particulares. Sobre el término enunciado, se hace referencia no a la estructura, sino a la función de existencia, el hecho de que cierto ente tenga lugar.

Respecto a esto, en *El arte de archivar y recordar*, Anna Maria Guasch haciendo referencia a los planteamientos de Foucault, nos habla de la facultad de la arqueología de no trabajar dese una interpretación del documento, sino que *“lo trabaje desde el interior, organizándolo, dividiéndolo, distribuyéndolo, ordenándolo, repartiéndolo en niveles, estableciendo series, distinguiendo lo que es pertinente de lo que no lo es, señalando elementos, definiendo unidades, describiendo relaciones y elaborando discursos.”*³¹ Así, en este proceso de conocimiento, el archivo actúa como sistema que rige la aparición de los enunciados en tanto que acontecimientos singulares.

*“Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada”, plantea Didi-Huberman y “suele ser gris no sólo por el tiempo que pasa, sino también por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardidido”.*³²

Tal entramado documental, vive una época marcada por la obsesión por el archivo, lo cual nace de todo aquel material que figura en la imposibilidad de ser recordado, y que encuentra en nuevos medios y tecnologías tales como el internet, un lugar de resistencia a la memo-

31 | GUASCH, A. (2005) *El arte de archivar y recordar* en *Materia* 5. (Barcelona) Pág. 157-183 Pág. 160

32 | DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones Cárculo de Bellas Artes. pp.16.

ria tradicional que desaparece. Vestigios, testimonios, documentos, imágenes, discursos, signos visibles de aquello que fue, de aquello *que ha ardido*, constituyen la base de las pulsiones archivísticas que vehiculizan ideas de acumulación, orden y posesión de materialidades afectivas como resistencias al olvido.

Desde las artes visuales, y a modo de antecedente, el trabajo con archivos marca sus incios en las primeras décadas del siglo XX, donde filósofos, historiadores, fotógrafos y artistas interesados en el papel de la memoria cultural, comienzan a buscar nuevas formas de escritura para tales relatos históricos. Desde allí, corporalidades como Aby Warburg con el Atlas Mnemosyne en 1924, Hannah Hoch trabajando con la idea de Álbum en 1933, y Bertolt Brecht con Kriegsfibel en 1955, despliegan procesos de mezclas, relaciones e intenciones, que insisten en el despojo del estudio y la creación intrínseca desde el objeto encerrado en sí mismo, puesto que deja de tener sentido al momento de pasar a trabajar la idea de colección, la serie, el fragmento, y por tanto, el montaje.

Desde tales nociones archivísticas, es que se desprenden maneras de entender cómo es que se configuran las clasificaciones que permiten el orden documental de la memoria colectiva. De esta manera es que es posible desentramar la idea de genealogía de archivo, en donde autorías como Aby Warburg y Walter Benjamin desarrollan potencialmente la idea de espacio-tiempo, dentro del cual tanto los cambios materiales como conceptuales habían desembocado en una idea de colapso de espacio y de tiempo condicionado por una simultaneidad visual, en donde no se establece una historia discursiva, sino que todo son impresiones organizadas en cadenas estructurales según afinidades morfológicas y semánticas, almacenadas independiente unas de las otras.

En paralelo discursivo, Guasch define la noción de archivo y álbum a partir de la colección de Hans Peter-Fieldman, que si bien responde a un contexto muy lejano al

enfoque de esta investigación, importa resaltar lo que se ha estudiado de él en tanto constitución del archivo álbum que nacen de un principio ciego, por una falta visual. La propia idea de álbum, remite a una estructura necesariamente discontinua, a la irrupción fragmentaria, a las fotos sueltas, mezcladas, incluso desconocidas, que han perdido su anclaje temporal preciso, su existencia supone no obstante la hilación de una historia, un “antes” y un “después”, en donde se genera una especie de restauración de la novela familiar, entendiendo al álbum como lugar espacio-temporal y afectivo puesto en sentido de la historia.

*“A partir de experiencias visuales su narración empieza a formarse en series heterogéneas y discontinuas cuyo lenguaje se examina en objetos, fotografías e imágenes del mundo cotidiano. Feldmann colecciona cada especie de imágenes, las organiza y las clasifica en grupos de grupos. En 1967 reúne fotografías cuyo contenido remite a la muerte, a los acontecimientos violentos y los ataques terroristas que sucedieron en Alemania bajo la forma de un álbum titulado Die Toten 1967-1993 (Los muertos). Son imágenes que han sido encontradas en periódicos y cada imagen revela el nombre y la fecha del suceso, sin ningún comentario o texto adicional.”*³³

Por consiguiente, las nociones de archivo biográfico, responden a poéticas de archivo en tanto impasibles íconos del tiempo, en donde las figuras del diario y su estrecha relación con la idea de inventario, nos hablan de la importancia de la estructura del contenido biográfico, no los sucesos materiales de la vida empírica, biológica ni individual del sujeto.

Desde una estética del archivo propiamente tal, es que la noción de bloc mágico, supone ser un concepto que englobe esta idea de hacer memoria desde la forma, en donde los lugares para acumular, ya sean cajas en torno a la idea de acumulación y serialidad, estanterías, paredes, etc. Establecen la forma de entender y ordenar el archivo, pero desde una extensión infinita de la memoria finita, en donde comprender cómo es que el trabajo de archivo se conserva y participa de la pulsión

33 | GUASCH, A. El arte de archivar y recordar en Materia 5. (Barcelona: 2005) Pág. 157-183
Pág. 166

de muerte, destruye a este mismo otorgándoles un aura específica transformadora de estos objetos de memoria en reliquias modernas.

Recolectar fragmentos, abrir archivos

Específicamente en Latinoamérica, el furor por el archivo aumenta durante los años sesenta y setenta, momento en el cual este territorio se encontraba arrastrado bajo gobiernos dictatoriales de diversas índoles, lo cual incidió en los cuerpos y subjetividades repercutiendo así en las prácticas artísticas que se interesaban en convertir información histórica subalterna en presencia mediante un sistema de orden no jerárquico, lo cual resulta habitual hoy en el arte contemporáneo, y que agrega dimensiones políticas del territorio institucional del arte que empiezan a ser problematizadas.

Desde las nociones de recolección de fragmentos, es que es posible evidenciar al menos dos variantes archivísticas por las cuales trazar diferencias, en donde en primera instancia se esclarecen ideas en torno a la estructura de este, a su condición técnica, cronológica, enciclopédica e institucional, y por otro lado, una perspectiva que gira en torno a ideas especulares, como puede ser la ficción de archivo, la literatura, los discursos o las ideas. Entendiéndolo entonces al archivo desde estas diferencias, es que queda claro que los documentos no se depositan de forma azarosa, sino que al mismo tiempo en que ordenamos, no podemos comprender como una totalidad al archivo en cuestión, si no que por fragmentos, fragmentos de mundo, los cuales tienen un función analítica y descriptiva que opera también de modo local.

Frente a eso, *“Un archivo no puede construirse más que como aproximaciones fragmentarias, siendo su estructura descentralizada la que permite no privilegiar un discurso sobre otro. Esto es lo que lo hace tan interesante y “práctico” para el arte: el hecho de que el artista, al igual que el historiador, debe abrirlos, decodificarlos, interpe-
larlos, ya que, aunque son la principal fuente de quien*

*escribe la Historia, nunca son un reflejo inmediato y neutro de “lo real” y nunca serán una respuesta cerrada ni global. Sus posibilidades de combinación permiten asimismo generar diversos sentidos, “jugar” con el material y no cerrar los relatos.”*³⁴

Desde tales premisas, abordar la noción de archivo personal, exige en primera instancia el adentrarnos al lugar de la intimidad como contexto, planteando abrir el espectro por el cual se entiende la memoria, ya que como sabemos es posible establecer una diferencia entre memoria personal y memoria colectiva. Desde aquella distinción, es que se esclarecen nociones de la vida privada en símil y también en contraposición, a la vida pública.

El archivo, y por tanto el objeto biográfico, ha de entenderse desde distintas aristas, puesto que depende estrictamente de cómo es que este se concibe, qué medialidad, contexto y sujeto permite su existencia. En primera instancia, es necesario posicionar este concepto desde un espacio de intimidad, puesto que es aquel lugar personal en donde sucede el acto por el cual es posible que algo devenga en objeto biográfico. Tal lugar, supone ser una especie de trinchera para la autorreflexión y creación. No por eso aquel espacio figura en un aislamiento o separación del contexto que se habita, por el contrario, el sujeto es capaz de afectar y ser afectado por el espacio que lo circunda; tal lugar íntimo permea las construcciones sociales de los sujetos, y de la misma forma, su entorno incide en el espacio de intimidad. Ahora, articular lo memorial y lo biográfico en el devenir objeto, supone una especie de resistencia personal al olvido, en donde se crean formas para aquello que no alberga forma. ¿Cómo es que estas logran traspasar el umbral de lo personal para trazar un espacio de intelección no sólo colectivo sino -de lo colectivo-? Arfuch plantea que La memoria de los objetos actualiza ante nosotros el hábito ancestral de la adoración, el valor del ícono, el fetiche. Actitud que, pese a las protestas en contrario, se evidencia nítidamente ante lo familiar,

34 | FLORES, V. Enunciar la ausencia. Imágenes de desaparición forzosa en prácticas de arte contemporáneo. (España-Chile). (Madrid: Tesis Doctoral Universidad de Madrid. 2018.) Pág. 186

lo propio o de los seres queridos: la resistencia a su destrucción, aunque no nos “guste”, la emoción evocativa de un pasado que sólo parece alojarse en ella, la veneración y el rito ante la pérdida, e inclusive, la imposibilidad de mirarla cuando ésta es muy reciente. Así, el entramado memorístico que se plantea responde a una identificación afectiva que incide en lo colectivo, puesto que el compartir el recuerdo constituye la construcción tanto de arquetipos como vestigios sociales, culturales y políticos del momento presente que se habita.

Insertando la memoria en las prácticas cotidianas, podremos ver con otra mirada su relación con el archivo. En este sentido, también las relaciones, aproximaciones y tensiones que atraviesan lo institucional y lo cotidiano pueden adquirir otra dimensión de comprensión del poder y de la memoria. La manera de ejemplificar estos cruzamientos puede ser aclarada por medio de modalidades de entendimiento de dichas categorías archivísticas que remiten a lo personal, como lo que nos plantea Murgía en *Archivo, memoria e historia*, cruzamientos y abordajes, en donde se toma de Renato Janine y Philippe Artières para definir diferencias entre expedientes personales y archivos propios:

Los expedientes personales. Artières (1998) demuestra que existe un mandato social que obliga a las personas a guardar todo tipo de documentos, desde las exigencias institucionales, los documentos probatorios de nuestra existencia oficial, así como todo tipo de documento que será exigido en algún momento, en alguna circunstancia, para alguna actividad. Pero, los archivos personales no son únicamente acumulados por una obligación social; ellos también poseen documentos que guardamos con fines específicos o profesionales: un borrador, un billete con alguna dirección, una frase importante de un libro, un resumen, entre otros; o, documentos guardados como recuerdo, por ejemplo, una fotografía, un ticket de un viaje. Los archivos personales son lugares, como los propios hogares u oficinas de los individuos.

Ellos obedecen a estrategias, pero en muchos casos se sujetan a las tácticas de respuesta insertadas en nuestras trayectorias y en nuestras acciones cotidianas. Los archivos personales se configuran en la intersección de la memoria y del control, de las estrategias y trayectorias íntimas y públicas por la intrusión del poder y la obligación de la prueba.

Por otro lado, El archivo propio. Janine (1998) escribe un artículo llamado Memoras de sí, en el cual delinea dos compulsiones por guardar documentos. Una hecha a propósito por personalidades que saben que, o por lo menos así lo creen, sus vidas serán de importancia para la comprensión de un pasado aún por venir. La otra es la del sujeto común, que colecciona por sí mismo: “colecciones aparentemente menos egoístas, marcadas más por el gesto mismo y puro del atesoramiento que por el papel que éste pueda ejercer en la perpetuación de una identidad gloriosa” (1998: 35). Por lo que se entiende que el archivo de sí, se extienda más allá del coleccionismo que pretende una reunión de objetos con algún elemento común e identificador, a una acumulación de objetos impregnados de recuerdos, vestigios de un pasado irrecuperable, indicadores nostálgicos de un pasado que alguna vez existió y cuyo lugar es hoy ocupado por esos objetos. Se tiene entonces una colección en el sentido de recuperar una trayectoria que, de manera inconsciente, el sujeto va trazando sobre su existencia’’.³⁵

Respecto estas diferenciaciones, abordar el espacio íntimo desde el recuerdo, permite definir los vínculos personales con el pasado, de la misma forma que las vías en claves alegóricas por las cuales se recuerda definen el presente. Así, tales diferencias de tipologías de archivos dan con el punto de inflexión en el cual el diseño supone un abordaje archivístico desde estos espacios no abordados por la disciplina. El interés por la colección derivó esta discusión a un texto en torno al tema, de la autoría de Benjamin llamado Desembalando mi biblioteca, tomado de la revista española Quimera, en donde a en tono casi anecdótico, comenta cómo es que

35 | MAURGUIA, E.
Archivo, memoria e historia: Cruzamientos y abordajes en Revista de Ciencias Sociales, n° 41. (Sao Paulo: 2011) Pág. 32

36 | FLORES, V.
Enunciar la ausencia.
Imágenes de desaparición
forzosa en prácticas de arte
contemporáneo. (España-Chile).
(Madrid: Tesis Doctoral Univer-
sidad de Madrid. 2018.)
Pág. 186

entiende la pulsión de coleccionar y cómo esto puede configurar o no un archivo desde las lógicas del caos, el orden y el desorden subjetivo.

“Si es cierto que toda pasión linda con el caos, la del coleccionista roza el caos de los recuerdos. Diré más: el desorden ya habitual de estos libros dispersos subraya la presencia del azar y el destino, haciendo revivir los colores del pasado. Pues una colección, ¿qué es sino un desorden tan familiar que adquiere así la apariencia de orden? (...) Cualquier recuerdo, cualquier pensamiento, cualquier reflexión pasa a ser a partir de ahora el pedestal, la base, el marco, la señal de la apropiación del objeto. Para un auténtico coleccionista, las diferentes procedencias de cada una de sus adquisiciones -siglos, territorios, cuerpos profesionales, propietarios anteriores- se funden todas en una enciclopedia maravillosa que teje su destino. Desde ese particular punto de vista, es posible adivinar en los grandes fisonomistas características de descifradores del destino. (...) Apenas los tiene en sus manos (los objetos), su mirada los trasciende y mira más allá de ellos. Esto por lo que refiere al aspecto mágico del coleccionista, podríamos decir su carácter de anciano.”³⁶

De esta manera Benjamin genera un nexo entre la condición de vida en tanto vejez con la pulsión de colección melancólica, cuestión que vincula estrechamente la biografía con el archivo y el despliegue material (objetos diseñados) que nace de ese lugar. Apostar entonces, por trabajar en diseño desde un imaginario que se desprende de estas pulsiones por coleccionar y almacenar materialidades significantes, supone también estudiar desde qué estadios es que estos cuestionamientos toman forma, los cuales desde la triada de Lacan (lo real, lo simbólico, lo imaginario), han de posicionarse dentro del espectro de lo imaginario, entendiendo esto como la imagen del yo en su ideal interiorizado. Es, en otras palabras, su ego mediando entre el mundo interior y exterior. Es un pensar con imágenes que provienen de lo otro, de la especialidad que comienza cuando termina el yo. Por lo tanto, requiere de cierta enajenación, de entender una interfaz en desarraigo y anacronía, una

capacidad de abstracción para asociar conceptos o códigos, con lenguaje en tanto representación, imagen.

Diseñor de autor

Problematizar la figura del autor desde una heurística, supone a su vez el poner en cuestión también la creación que desde allí emana, en donde entender el documento de autor, sitúa en la discusión el rol del diseño en la creación autoral desde los documentos de archivo, los cuales desde esta perspectiva eurocentrada, encuentran destellos en El libro de los pasajes, obra autoral y fragmentaria de Walter Benjamin que trabajó durante trece años, comprendidos entre 1927 y 1940 en una enorme recopilación de citas, textos y pasajes cuidadosamente archivados y documentados, que servían al autor para escribir una historia de la filosofía materialista durante el siglo XIX en París. La construcción histórica que permite el entramado trabajo del autor, no plantea a partir de una sucesión cronológica y lineal los acontecimientos dispuestos, sino que por medio de la presentación de los mismos, de sus eventos, autores e imágenes. De esta forma, entendemos que la historia, según esta perspectiva, no reside como un unidad o una gran estructura, sino que se construye por los fragmentos y huellas del pasado en un tiempo presente y, por lo tanto, se sitúa en un lugar de continua transformación. Así, dichas trazas pertenecen no a la historia oficial, sino que a lo marginado, lo anónimo, aquello que queda excluido de significativo.

Bajo este enfoque, la imagen se torna protagonista y se entiende a esta como portadora de acontecimientos y huellas de un tiempo otro, cuyo significado no reside en sí misma como imagen, sino que se crea y constituye bajo su contexto presente. Muestra de ello es la idea de imagen dialéctica, un continuo ir y venir del tiem-

37 | BENJAMIN, W.
Libro de los pasajes.
(Madrid: Akal. 2005)
Pág. 67

38 | BENJAMIN, W.
Libro de los pasajes.
(Madrid: Akal. 2005)
Pág. 462

po, entre el instante en el que la imagen se originó y las circunstancias que la rodean en el presente, y entre la imagen, el pasado y la mirada que la examina en la actualidad.

“El espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en la fotografía a la chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen, a encontrar el lugar inaparente en el cual, en una determinada manera de ser ese minuto que pasó hace ya tiempo, anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo” ³⁷

El método cardinal por el cual Benjamin despliega el tratamiento y disposición de los elementos dentro de su proyecto, funciona en tanto montaje literario: *“No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos”*³⁸. De esta manera, se plantea la revisión de un saber a partir de su reorganización y de la simultaneidad de las temporalidades por medio de la acumulación o el libre almacenamiento sujeto a la subjetividad. Entender entonces, esta propuesta para concebir la historia o un saber en particular, responde a una voluntad ensayista, la cual, sin adentrarnos más allá en su concepto y todo lo que ello implica, podemos inferir que siempre se trata de un documento de autor, puesto que el tanteo, el mezclar y reflexionar sobre aquello que en un presente se esta pensando, viendo, leyendo, escuchando, supone una escritura o una grafía sobre sí mismo.

Tal planteamiento, respondería entonces a aquel espacio de lo sensible que disputa su lugar bajo una política de repartición de las cosas, en donde retomando a Ranciere, entendemos que *“El régimen estético de las artes trastorna esa repartición de los espacios. Éste no cuestio-*

na simplemente el desdoblamiento mimético en beneficio de una inmanencia del pensamiento en la materia sensible, sino que también cuestiona el estatuto neutralizado de la *tekhné*, la idea de la técnica como imposición de una forma de pensamiento a una materia inerte. Es decir, que pone al día el reparto de las ocupaciones que sostiene la repartición de los dominios de actividad.”³⁹ Desde el rol policial del diseño, al resguardar nociones dentro de la objetividad y comunicación, es que en contraposición nos preguntamos sobre aquellas fugas contra-disciplinares para entender cómo es que se articulan medialidades fragmentarias.

Estéticas fragmentarias de la apropiación

Desde nociones en torno a la significación y uso de unidades materiales, es que en primera instancia es necesario hacer referencia al acto de apropiación, acción por la cual podemos entender el devenir de esta investigación, en donde confluyen aleatoriamente cuestionamientos de todos aquellos principios estéticos sobre los que está edificada la tradición del pensamiento histórico occidental.

Respecto al momento/lugar por el cual la apropiación toma forma, Guillermo Tejada nos habla que entender “*La creación depende no tanto de una genialidad de las personas como de un ambiente propicio, de un clima generoso y participativo. Si esto ocurre en el terreno del entorno personal y de los objetos, cosa parecida ocurre entonces en el terreno de la comunicación, (...) donde los ademanes del carabinero, el puño del chaleco de la señorita del banco, la uña del chofer de la micro, esos pequeños datos van configurando la atmosfera artificial dentro de la cual hemos escogido vivir y, por tanto, crear.*”⁴⁰ Así, es como se teje un contexto personal en donde las formas de lo cotidiano suponen ser la materia prima de creación, trazando estelas biográficas.

Tejada elabora ideas en torno al rol del diseñador como

39 | RANCIERE, J. *El reparto de lo sensible*. (Santiago: Editorial LOM. 2009) Pág. 24

40 | TEJEDA, G. Chile: *Diseñando, pero no mucho*. (Santiago: Colección de bolsillo. 1998) Pag. 27.

41 | Tejada, Guillermo.
Chile: Diseñando, pero
no mucho. 34

creador y productor desde tal abordaje de lo cotidiano, en donde enfatiza en la *“Correspondencia real entre lo que somos y el modo como nos comunicamos los unos a los otros. De segregar unos efluvios que apunten hacia la acción creadora, hacia la plenitud de nuestro desarrollo personal. El diseño no sólo es hacer mesas triangulares o logotipos, sino más bien y esencialmente pensar la forma de las cosas que aun no están en este mundo. Quienes le dan forma a las cosas, quienes establecen los lenguajes mediante los cuales nos comunicamos visualmente o por medio de la metria, son los diseñadores, integrando equipos con quienes hacen posible su trabajo. Desde este lugar, es que el autor esclarece que los temas abiertos para una política cultural moderna debiesen devenir, desde luego, en el estado de la ciudad, el diseño del entorno, la creatividad en el ocio, y todo aquello que lleve a las personas a participar no sólo como espectadores o consumidores en la sociedad global de hoy, sino también como productores y creadores, como emisores del mensaje. Sobre dichas funciones de emisión de metáforas y el fin último al cual estas llegan, es que Tejada se cuestiona el tráfico de objetos, en donde se pregunta ¿tiene algún sentido la implementación de una política cultural por parte de una autoridad? (...) Una política cultural debiese ser una energía administrativa capaz de implementar acciones que defiendan nuestro patrimonio cultural de país, y que pongan a nuestros creadores a competir en el mundo en igualdad de condiciones.*⁴¹ Evidenciando una mirada hegemonzante en torno a la creación y el diseño, en donde se plantea una contraposición entre aquellas otras formas de abordaje del diseño, pero que tienen estricto vínculo con las lógicas mercantiles en pos de una memoria común, de un patrimonio, de una patria.

Sobre la apropiación, Juan Martín Prada en el capítulo La apropiación, la obra, el autor, nos habla desde un lugar europeizado, haciendo una referencia a la obra de Marcel Duchamp, artista francés, quien en el *“Máximo apogeo de la práctica dadaísta, el eje central de la actividad del artista gira en torno a un proceso de desmi-*

tificación del valor aurático de la obra de arte que, en su violencia, podríamos llegar a definir como transgresión. Este proceso se hace especialmente patente por su marcada ironía e iconoclastia en el ready-made. Un gesto apropiacionista que parece suponer una crítica sobre la relación estrictamente visual del espectador con la obra tradicional, que queda aquí invertido irónicamente en una relación erótica a través del medio visual (contemplación como excitación)''⁴². Así, y en primera instancia, se esclarece que la práctica apropiacionista, estrictamente, necesita de un -otro- observador para concluir la imagen creada por fragmentos puestos en abismo, que lógicamente no debiesen resultar próximos unos de otros. De esta manera, el término teje relación con “a barrera aurática de la obra de arte, la cual no se ve agotada por esta vía “iconoclasta” de la tradición histórica y cultural. De hecho, una de las vías más fructíferas dentro de estas prácticas de apropiación viene dada por una investigación sobre los límites del concepto de autoría a través de estrategias de intervención y alteración de la estructura de las obras objeto de la apropiación.”⁴³

La manifestación irrepetible de una lejanía por cercana que pueda estar, constituye la propuesta aurática de un adueñamiento de los objetos en la más próxima de las cercanías, a través de la imagen o la reproducción, eliminando así la envoltura a cada objeto, eliminando su aura. La función de la obra de arte quedaba, así, invertida. En vez de estar basada en un ritual empezaba a estar basada en otra práctica: la política. El aura pasa a convertirse en una categoría nostálgica burguesa, producida y administrada por las instituciones del entorno capitalista, tales como el museo y el mercado de arte y las industrias creativas.

Entendemos entonces, que uno de los principales ejes de reflexión que plantean las prácticas de apropiación, responden al concepto de reproducción de la obra de arte y a la naturaleza mediadora de dichos sistemas reproductivos, en donde se apunta fundamentalmente al fracaso de los potenciales emancipadores que se pen-

42 | PRADA, J. La apropiación, la obra, el autor en *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. (Madrid: Fundamentos, 2001). Pág. 89

43 | PRADA, J. (2001) Pág. 76

44 | OYARZÚN, P. Anestésica del ready-Made. 1a. ed. Santiago de Chile : LOM eds. : Universidad ARCIS, 2000. 286 p. Pág. 65

45 | OYARZÚN, P. (2000). 171 p

saban inherentes a los sistemas de reproducción mecánica. Así, “*el empleo de los sistemas de reproducción en las prácticas de apropiación más recientes, va a estar orientado a otro frente: al desarrollo de una crítica de la representación mediante la puesta en práctica de estrategias de reproducción.*”⁴⁴ Desde tal lugar, y en paralelo, es que se han levantado distintos cuestionamientos respecto a la figura del autor y la apropiación, en donde los derechos de autor mutan a favor de una idea mayor, por tanto, y en consecuencia, tales derechos se ven pasados a llevar por el efecto de apropiación en donde se toman obras de artistas para crear, ya sean completas o a modo de fragmentos, esclareciendo allí una disyuntiva en torno al copyright.

La apropiación, al llevarse a cabo sobre una reproducción, empieza ya cuestionando una serie de conceptos heredados como la creación, genialidad, perennidad, misterio; ve un nexo con las nociones de ready-made o ensamblaje. Su inversión implica, como se planteó anteriormente, la exigencia de un espectador otro, un nuevo receptor, que enlaza con la intención de terminar con esa tradicional y distanciada relación bajo la que se apoya todo un sistema ideológico de nostalgia por el pasado, no sólo a nivel estético sino, sobre todo, y he ahí su importancia, a nivel ético y político. Dentro de estas prácticas, es que las nociones de Ready-made toman forma, ya que en paralelo al objeto encontrado, supone una forma de creación por medio de la apropiación, en donde este “*se constituye por el acto de extraer un objeto determinado de sus nexos ordinarios —su plexo de significatividad normal—, y que, desgajado tal objeto de su primitivo contexto, implantado en otro que le es básicamente extraño (se piensa, a manera sitio ejemplar, en el museo), es puesto ante una mirada sobre la que se hace fuerza para que renueve radicalmente la óptica en que lo recoge.*”⁴⁵ De esta manera, aparte de la mirada receptora, es que es necesaria la noción de un espacio determinado de exhibición en el cual desplegar su montaje y espacio.

*La ley metafórica funda el principio de producción, (...) y señala la inscripción de su concepto en la raíz del programa del surrealismo. Esta ley poética fundamental se comprende, entonces, como universal alternativa a la ley estético-formal, y su campo de operación es, no la representación formal externa, sino el acontecimiento poético espiritual suscitado por la coincidencia insostenible de los objetos heterogéneos, en cuya presencia ocurre el "absurdo inmediato".*⁴⁶ Como sabemos, tales nociones de apropiación, ligadas al ready-made, provienen de la época de las vanguardias, en donde movimientos como el surrealismo y el dadá, fundan ideas dislocadas del pensamiento lógico, por tanto, rosando términos como el humor o el absurdo. *Consiste en suprimir el decir las cosas, cambiarlo por la vigencia material de ellas mismas, su decirse por propia boca, percutidas unas bajo las otras. Esta (re)sustitución, sin embargo, está comprendida dentro del mismo esquema metafórico y lo completa: al intentar devolver la potencia metafórica de las palabras a las cosas, y que éstas por sí mismas sean su vehículo de realización, descubre que su garantía reposa en un desplazamiento metafórico fundamental —una especie de metaforicidad a priori— que conduce de las cosas a las palabras y, de éstas, de vuelta a las cosas.*⁴⁷

Se habla entonces de una especie de doble movimiento, el cual impide que la cosa, o que el ensamblaje de las cosas, tenga una apariencia unívoca a la presencia de un sentido único, pues formalmente, ellas siguen siendo meras cosas y obras de arte a su vez, es decir, en términos finales, ni lo uno ni lo otro, habitando una ambivalencia de los términos, como exclusión de los extremos posibles en tal mismidad probelmática de espacio y tiempo. Respecto a nociones corporales, o de un devenir-sujeto que emplea tal ensamblaje, es que el autor nos habla que *"el sujeto resta como una pura capacidad inscriptora, que (se) inscribe ante todo a sí misma en el nexa objetivo. La inscripción, pues, no sólo determina el modo en que se presenta el sujeto-artista (presentación que es, a la vez, como vemos, su ausentamiento), sino*

46 | Oyarzún R, P. Anestésica del ready-Made
Pág. 172

47 | Oyarzún R, P. Anestésica del ready-Made
Pág. 179

48 | OYARZÚN R, P.
Anestésica del ready-Made. 1a. ed. Santiago de Chile : LOM eds. : Universidad ARCIS, 2000. 286 p. Pág. 178

*también el modo general de la experiencia del ready-made: aprehenderlo e interpretarlo en la reflexión es precisamente inscribir(se) en él”.*⁴⁸ Puesto que habla del presente del artista/diseñador/ejecutor, en tanto presente político, social, íntimo, cultural, etc.

Tal hibridación imposible no se presenta como un discurso repetitivo, ni como una reproposición de fórmulas anacrónicas y acríticas; por lo contrario, refuerza la comprensión de la postmodernidad, en un sorprendente regreso cíclico, mediante el cual podemos interpretar algunas señales de crisis y desilusiones contemporáneas, haciéndose presente, ya no ligado a las nociones Duchampianas del ready-made, sino que ligadas a corrientes situadas territorialmente, como el neobarroco en Latinoamérica. La re-apropiación de una poética, a justo término, vehiculizando de tal manera nuevas investigaciones que abarcan el continente latinoamericano, y con éste, lugares de escritura puestos de lado. Si bien este modelo huye de un mero reciclaje de formas de la tradición, en realidad él acepta, por un lado, y quebranta, por el otro, el pasado, volviendo a poner en la palestra temas, estilos, ideologías, inconscientemente, a través de técnicas visuales que rodean el montaje y la escenificación, como pueden ser el copiado, fotomontaje, collage, ensamblaje, etc. Las cuales de cierta forma devienen en formas de constituir ensayos visuales.

Sobre el montaje

Las ideas en torno al conocimiento por el montaje, devienen en una suerte de campo amplio, en donde abordar este término supone diversas aristas desde donde estudiarlo. En particular, y para fines de esta investigación, Pablo Oyarzún remite en que el montaje viene a responder a una suerte de *descontextualización del objeto y su recontextualización en un medio extrañante, el ensamblaje de diversas cosas cuyas relaciones no están claras de antemano, y que tampoco salen, en el*

fondo, de un cierto estado de flagrante opacidad, o también el roce y la chispa que resulta del encuentro de cosas y palabras —de lo elegido y su inscripción—. ⁴⁹ Así, y en primera instancia, hemos de entender que dicho fenómeno, hace referencia también, al espacio que se da entre cada cosa u objeto puesto en escenificación, o bien, puesto en abismo. Vemos entonces, que la constitución misma del montaje, hace referencia a la constelación de sentido que habla Walter Benjamin, en donde se establecen conexiones significativas, no mediadas por ninguna explicación o interpretación teórica, a partir de un conjunto de elementos independientes y distantes. “*Esa significación se abre en dos vías: hacia el significado, mediante la lectura de la imagen, y hacia el pasado, por reconstitución de la memoria, en el cual la imagen aparece como apertura, como pasado abierto hacia un futuro, en términos de despliegue de sentido*”. ⁵⁰

“El trapero es quien rastrea entre los escombros los deshechos de la cultura, mientras que el historiador materialista es quien retoma en la historia el principio del montaje para erigir las grandes construcciones con los más pequeños elementos” ⁵¹

Benjamin aquí hace una distinción entre lo que podríamos entender párrafos arriba en esta discusión bibliográfica en torno al archivo, como acumulación o recopilación, distinta de las nociones de orden o entendimiento, pero sin dejar de lado, entonces, que el montaje surgiría, precisamente, a partir de lo periférico, de un doble movimiento. Es un efecto de montaje que subraya la interrupción y, por eso, hace visible el artificio, justamente porque muestra la incompatibilidad y la contradicción, haciendo que cada fragmento montado se convierta en cita de sí mismo. El efecto consiste en una derivación tan completamente arbitraria “como cualquier reconstrucción conceptual atribuida a los fragmentos de los pasajes”. ⁵²

Específicamente, “*el montaje provoca una hendidu-*

49 | CAPPANNINI, C. La constelación benjaminiana como efecto de montaje. (Buenos Aires: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. 2013. Pág. 47

50 | BENJAMIN, W. Libro de los pasajes. (Madrid: Akal. 2005) Pág. 486

51 | CAPPANNINI, C. (2013). Pág. 53

52 | CAPPANNINI, C. (2013). Pág. 48

53 | BENJAMIN, W.
(2005). Libro de los
pasajes. Madrid: Akal.
Pag. 464

54 | BENJAMIN, W.
(2005). Pag. 469

ra, la percepción de una distancia entre las dos partes montadas que son "interrumpidas" o sacadas del lugar en el que se encontraban. Por ende, la cercanía remarca necesariamente una distancia. Hay algo más allá en ese montaje que estamos viendo, algo que nos dice que lo que importa es lo que falta.'⁵³ Esta cualidad periférica de la cual hablamos, también hace referencia a aquello invisibilizado, a aquello que pasó por la memoria. Por otro lado, entendemos también que el montaje se cita a sí mismo, dejando entrever la profunda ambigüedad de los objetos cotidianos que presentan una mezcla de engaño y de promesa en eso que, precisamente, los ready made antes comentados, comenzaban a hacer notar: el percibir las mercancías como emblemas.

Nociones en torno a la imagen dialéctica, construyen constelaciones críticas conformadas por pasajes o por fragmentos reunidos en torno a un tema central cuya forma es el efecto de montaje: una interrupción que une y separa, que media el encuentro entre la obra y el espectador. Pero esa distancia que genera no es una lejanía inaproximable sino una distancia maleable que toca lo real, (la política de las imágenes) que es principio constructivo de la imagen y alude al modo en que, de repente, en determinados momentos de la historia ciertos sucesos se vuelven perceptibles para nosotros. En este sentido, hay una multiplicidad de aspectos que pueden adoptarse para proyectar distintas caras del mismo concepto. Y esto es, justamente, lo que materializa una constelación. La interrupción voluntaria que imprime la constelación en el curso de la historia y de la cultura, en las lecturas contemporáneas sobre Walter Benjamin, no supone una renovación técnica del lenguaje que describa lo real a través del montaje, sino justamente una movilización de la experiencia histórica que transforme la realidad en el lenguaje y en la imagen, concebida como interrupción o como constelación saturada de tensiones, que permite percibir y despertar. Supone una interrupción violenta de los modos de conocimiento normalizados por las lógicas del capital,

lugar donde está puesto el ojo de esta mirada masculina, un quiebre entre aquellos conocimientos sobre arte e historia, que permiten el desaprender relatos en torno a un saber específico.

“En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad. – Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. Despertar” ⁵⁴

CONCLUSIONES
PRELIMINARES

Habiendo estudiado los antecedentes considerados y contrastado aquella información ligada a la problemática que comprende esta investigación, es posible considerar como conclusión preliminar la dificultad que supone el abordaje de una investigación académica en diseño desde nociones sensibles con un enfoque hacia cuerpos femeninos y/o disidentes, y con esto hago referencia al bagaje bibliográfico que se ha de construir al momento de poner en teoría feminista aquello que tiene que ver con autoría, biografía y archivo, desde un prisma de diseño. Por otro lado, estas mismas conjeturas han de abrir un espacio para dicha discusión, en donde entender desde las nociones de figura y fondo los objetos que rodean lo cotidiano, suponen una lectura crítica de las cosas diseñadas que habitan el tiempo presente, lugar poco estudiado actualmente por la carrera de diseño, en donde la lógica académica vendría a traer a la discusión la resolución de problemas concretos, no el ejercicio contrario de problematizar y levantar preguntas sobre fenómenos observables.

Por otro lado, cabe destacar la posibilidad del estudio de las cosas diseñadas a las cuales nos enfrentamos como sujetos en el día a día y cómo estas penetran en nuestras subjetividades, ampliando la posibilidad del diseño de estudiarse a sí mismo ya no desde las capacidades productivas, si no que desde aristas sensibles que dotan de realidad a aquellas cosas que nos acompañan. Esta posibilidad de estudio de la inutilidad de las cosas permite comprender y tomar posición frente a aquellas fugas que suceden luego de abandonar al objeto diseñado, lo cual por ahora dejaremos relegado al estadio experimental en diseño.

En consecuencia, quedaría en suspenso el establecer aquellas limitantes del sujeto de la autoría, capaz de significar y comunicar, asumiendo posición y discursividad en este entramado de sensibilidad material.



TERCERA PARTE **DOCUMENTACIÓN**

La siguiente línea documental expone una selección conveniente de obras de autor que se enfocan en lo objetual, en la biografía y el archivo. Las categorías por las cuales se ha de ordenar la documentación responde a una organización no lineal que muestra exhibiciones, libros, instalaciones y fotografías.

●
1930
Alemania



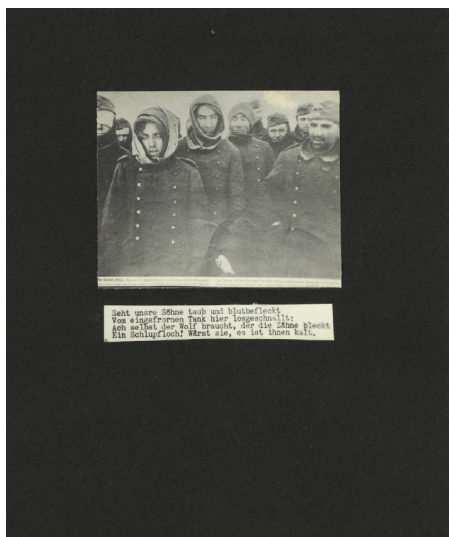
TIPO Montaje
NOMBRE Atlas
AUTOR Aby Warburg

●
1951
Francia



TIPO Instalación
NOMBRE Rueda de bicicleta
AUTOR Marcel Duchamp

1955
Alemania



TIPO Libro obra
NOMBRE Kriegsfibel
AUTOR Bertolt Brecht

1930



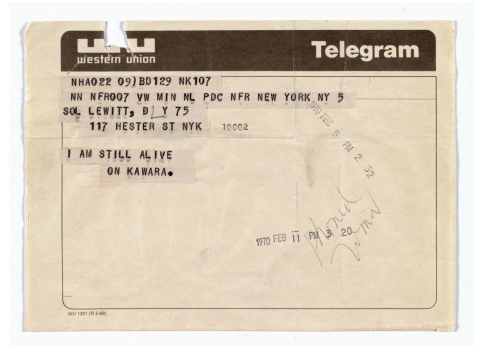
TIPO Exhibición · Collage
NOMBRE Atlas
AUTOR Gerhard Richter

●
1971
Francia



TIPO | Exhibición
NOMBRE | Reference Vitrines
AUTOR | Christian Boltanski

●
1973
Japón



TIPO | Exhibición
NOMBRE | I am still
AUTOR | alive
On Kawara

1975
Uruguay



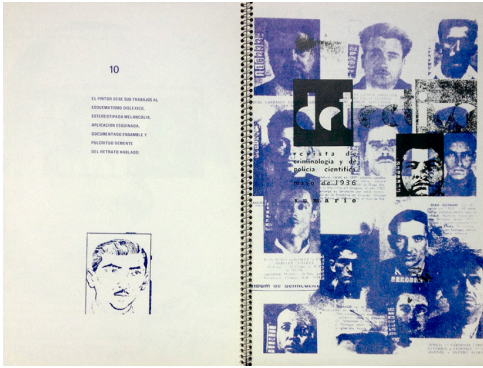
TIPO Collage
NOMBRE ARTE CORREO
AUTOR Clemente Padin

1975
Chile



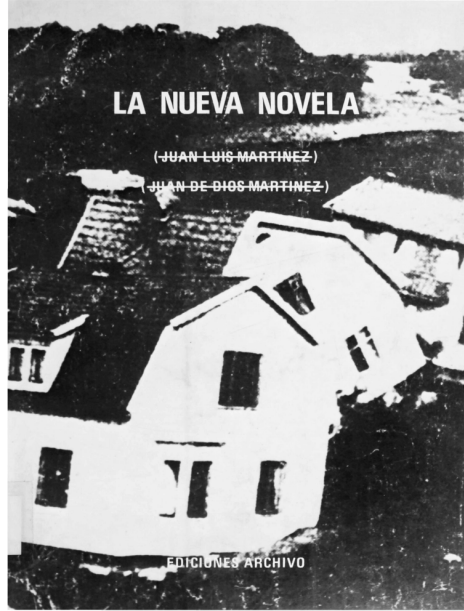
TIPO Libro obra · Revista
NOMBRE Manuscritos
AUTOR Depto. de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile

1977
Chile



TIPO Libro obra
NOMBRE Imbunches
AUTOR Catalina Parra

1977
Chile



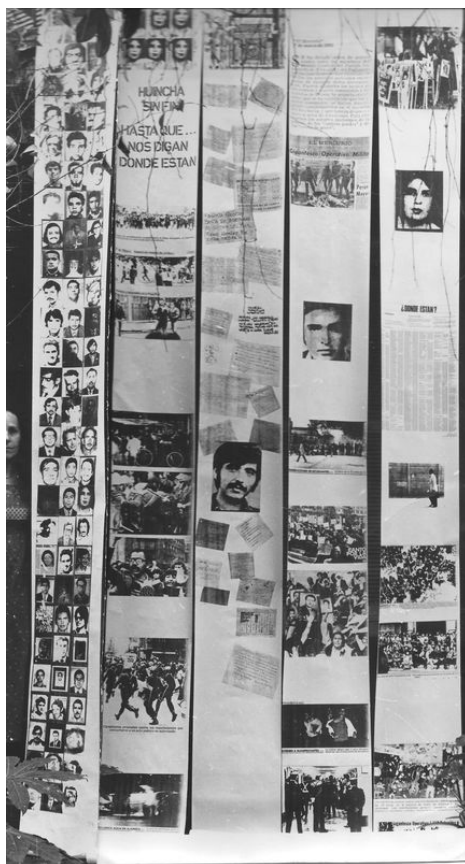
TIPO Instalación
NOMBRE Rueda de bicicleta
AUTOR Marcel Duchamp

●
1997
Brasil



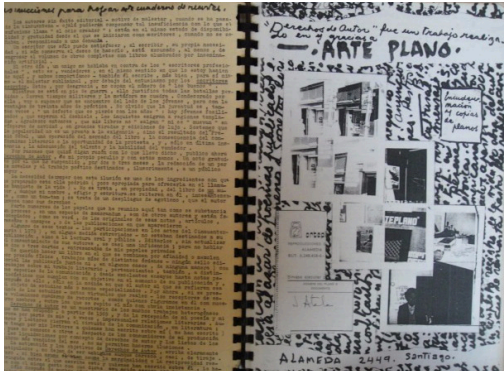
TIPO | Instalación - Relicario personal
NOMBRE | Bastidores
AUTOR | Rosana Paulino

●
1980
Chile



TIPO | Exhibición
NOMBRE | Huincha sin fin
AUTOR | Luz Donoso

1981
Chile



TIPO Libro obra
NOMBRE Derechos de autor
AUTOR Enrique Lihn

1991
Francia



TIPO Album familiar
NOMBRE Conversation
AUTOR Christian Boltanski

●
1992
Chile



TIPO Dibujo
NOMBRE Pintura aeropostal
AUTOR Eugenio Dittborn

●
1992
EEUU



TIPO Memorial
NOMBRE The NAMES project
foundation

AIDS Memorial
quilt: Quilt in the
capital.

AUTOR -

●
1991-1996
Colombia



TIPO | Exhibición objetual
NOMBRE | Atrabiliarios
AUTOR | Doris Salcedo

●
1995
Milán



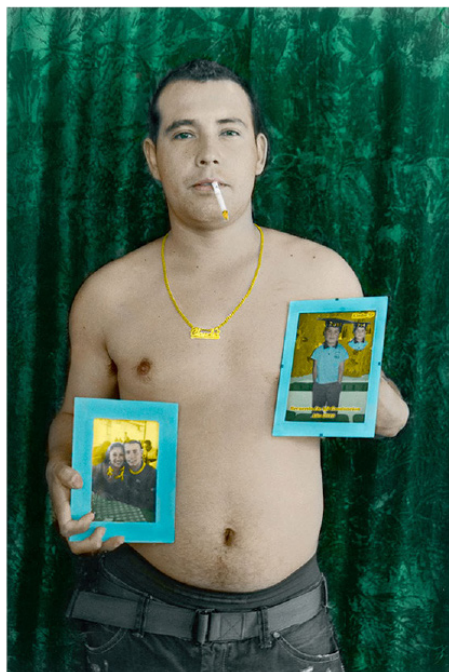
TIPO | Instalación video interactiva
NOMBRE | Tablas, porque estas manos me tocan
AUTOR | Studio Azzurro

●
1999
Chile



TIPO | Instalación
NOMBRE | El mercado negro
 | del jabón
AUTOR | Nury González

●
2000
Chile



TIPO | Serie fotográfica
NOMBRE | El castigo & la
 | primera comunión
AUTOR | Zaida González

●
2000
Japón

●
2006
China



TIPO | Instalación
NOMBRE | Tennis Court
AUTOR | Piece
Tomoko Takahashi

TIPO | Libro objeto
NOMBRE | Caja de Heilongjiang
AUTOR | Qiu Xiaofei

●
2006
China



TIPO | Archivo - Exposición
NOMBRE | The times
AUTOR | Hu Xiaoyuan

●
2008
China



TIPO | Instalación
NOMBRE | Summer Solstice
AUTOR | Hu Xiaoyuan

2009
Chile



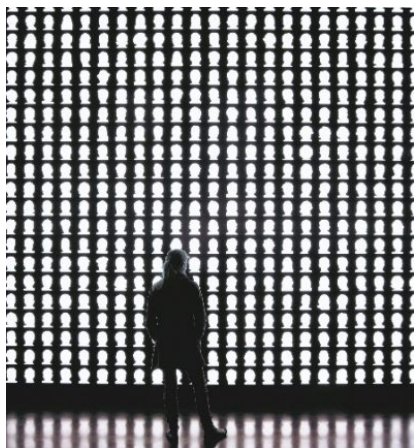
TIPO Exhibición
NOMBRE Sueño velado
AUTOR Nury González

2010



TIPO Exhibición · Collage
NOMBRE La geometría de la conciencia
AUTOR Alfredo Jaar

2010



TIPO Exhibición · Collage
NOMBRE La geometría de la
AUTOR conciencia
Alfredo Jaar

2015
Francia - Chile



TIPO Instalación
NOMBRE Personas
AUTOR Christian
Boltanski

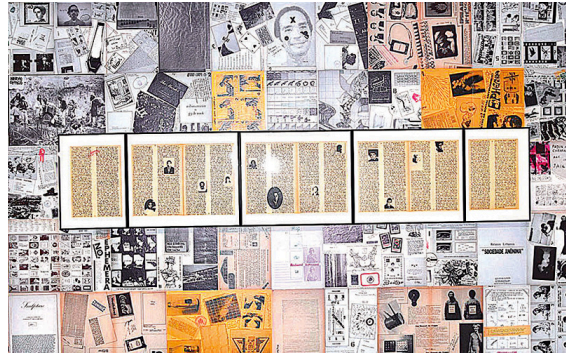
2015
España - Chile



TIPO
NOMBRE
AUTOR

Contra-archivo
Anarchivosida
Equipo Re

2016
Mexico



TIPO
NOMBRE
AUTOR

Exhibición
Querido lector, no lea
Ulises Carrión

2017
Roma



TIPO
NOMBRE

Exhibición · Collage
Niños migrantes:
historias de viajes y
esperanza

AUTOR

Museo Migrante y
Studio Azzurro

2018
Chile

UNIVERSIDAD TECNICA
FEDERICO SANTA MARIA

NUMERO
33.069

CARRERA QUE PREFERESE Y COMPLEMENTOS OTRAS (Mencionar con una X) AÑOS INGENIERIA AÑOS ESPECIALIDAD
Electronica

QUE OTRA ESPECIALIDAD INTERESA A UO? Computacion Mecanica Electromecanica Electricidad Matematicas y Probabilidad Mecatronica Metalurgia Quimica

LUGAR DE EXAMEN Santiago FECHA 10-Enero-1967

APPELLIDO PATERNO ZURITA APPELLIDO MATERNO CAÑESSA NOMBRE RAUL

CARRERA DE IDENTIDAD 5º 47114 de stgo NACIONALIDAD Chileno DOMICILIO ACTUAL Calle y numero CIUDAD Granaderos 111 Stgo

FECHA DE NACIMIENTO DIA 10 MES Enero AÑO 1960 ESTABLECIMIENTO EN QUE CUBO A° Escuela José V. Bustos INSCRIBIÓ EN SU FECHA Stgo

AÑO QUE CUBRO EN 1968 5º Humanidades AÑO QUE CUBRO EN 1965 grupos de ciencias CERTIFICADO DE NOTAS DEL 1º CICLO DE HUMANIDADES INSCRIPCION PARA PRUEBA DE ADMISION ACADEMICA N° 20631

DATOS DEL PADRE NOMBRE RAUL APPELLIDO ZURITA JUSTOZA NACIONALIDAD Chileno YIFE SI NO

OCUPACION Obrero Artesano Comerciante Industrial Agricultor Profesional Obrero Obrero

DATOS DE LA MADRE NOMBRE ANA ROZA APPELLIDO CAÑESSA PESSOLO NACIONALIDAD Chilena YIFE SI NO

OCUPACION Lavandera Obrero Artesano Profesional Obrero Obrero

¿CUANTOS HERMANOS Y HERMANAS TIENE UO? 1 SI NO VIVE CON SUS PADRES, LA CARRERA DE (OCTRO DESTA) _____ FIRMA DEL SOLICITANTE Raul Zurita

DIRECCION DONDE DEBEN ENVOLVERSE LOS CERTIFICADOS Calle Granaderos N° 112 CIUDAD Stgo

PARA CUALQUIERA CONSULTA POSTERIOR DIRIJASE A: SECRETARIA UNIVERSIDAD TECNICA FEDERICO SANTA MARIA, CASILLA 10.000, VALPARAISO

5,6 ✓ 6,3 ✓

TIPO
NOMBRE

Exhibición · Web
Raúl Zurita: Docu-
mentos públicos de
la vida privada
Carolina Zúñiga y
Carolina Gainza

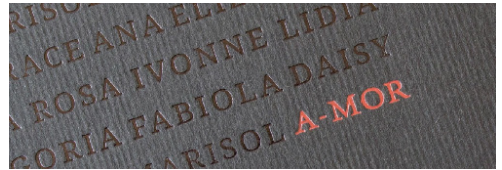
AUTOR

●
2018
Chile



TIPO Exhibición
NOMBRE Caja negra (procesos creativos)
AUTOR Creación colectiva

●
2018
Chile



TIPO Foto Libro
NOMBRE A-MOR
AUTOR Cristobal Olivares

●
2018
Chile



| | |
|--------|---------------------------|
| TIPO | Fotografía / Intervención |
| NOMBRE | Anomalie |
| AUTOR | Prem Sarjo |



TERCERA PARTE
DOCUMENTACIÓN

Problema de diseño

55 | TEJEDA, J.G. (2006).
Diccionario crítico del diseño.
Barcelona: Paidós Diseño.

56 | MERLEAU-PONTY,
M. (2008). Exploración del
mundo percibido: las cosas
sensibles. En su: El mundo de
la percepción: siete conferen-
cias (pp. 27-34). Buenos Aires:
FCE. 30 p.

57 | MERLEAU-PONTY, M.
(2008). 109-114p.

Según Tejada, el diseño se ocupa de la forma de las cosas (2006, p. 114). Dicho de otro modo, por el mismo autor, diseño es la actividad preparatoria a la fabricación de cada una de las cosas que instalamos en el mundo. Esto se puede ver complementado con David Pye, quien sostiene que:

*El arte del diseño, que decide que las cosas que vamos a usar sean como son, tiene un impacto mucho más amplio y sostenido que cualquier otra de las artes. Todo el mundo está expuesto a él durante todo el día. En nuestras ciudades apenas hay algo a la vista que no haya sido diseñado.*⁵⁵ (p.115)

Establecida esta omnipresencia del diseño, corresponde agregar que las cosas no son simples objetos neutros que contemplamos. Según Merleau-Ponty, cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones, y por eso los gustos de una persona, su carácter, la actitud que adoptó respecto del mundo y del ser exterior, se leen en los objetos que escogió para rodearse (2008, p.30).⁵⁶

Desde ahí es que ha de cobrar sentido el pensar, y por qué no replantearnos, los lugares que habitamos, entendiendo que el espacio del domicilio permite dar cuenta del despliegue de materialidad poética y política del cotidiano(1), otorgándole a los espacios, objetos y materialidades de nuestras biografías la posibilidad de crear una constante en el día a día que tiene la facultad de hablar por nosotros.

Vemos este fenómeno como el establecimiento de la certeza de que seguimos existiendo un día tras otro y que seguimos siendo la misma persona. Así, los ciclos de las cosas diseñadas, puestas en circulación y significadas a través de la memoria, serían espejo de un eterno retorno hacia el establecimiento de la identidad, y por consecuencia, huellas de la historia personal.

Pero no podemos obviar que pocos son los que pueden acceder a los objetos que obsesionan sus sueños. Consideremos, con Ticio Escobar, a los sectores subalternos, a los que no les

conviene apoyar los aspectos dominantes de la cultura hegemónica (su etnocentrismo, su discriminación, etc.) y desarrollan o mantienen propuestas alternativas a las de la cultura dominante, nieguen, incorporen o asimilen elementos suyos (2008, pp.109-114).⁵⁷

Explorar la relación, no tan clara, de proximidad sensible y vertiginosa entre algunas personas en sectores subalternos y las pocas cosas que reconocen como suyas, se nos ofrece como una oportunidad de investigación experimental en diseño.

Así, el problema determinado por este proyecto corresponde a desarrollar una práctica autoral que configure una relación histórico-contextual entre el diseño y la sensibilidad. Una práctica que revele relaciones político-estéticas entre biografía, memoria y entorno material.

Para esto es que se propone abordar encuentros como herramienta de documentación, bajo registros fotográficos y textuales, que transgredan a esta reflexión cotidiana con la conversación, tensando los tiempos y metodologías del diseño al borde.

De esta manera es que se abre el espacio a la autoría en la dimensión contextual y creativa de la disciplina, ya que bajo esta perspectiva, no es posible entender el diseño sin su implicación en el medio político e histórico, lo cual hoy resulta mucho más importante debido al estallido social del cual nos hemos hecho partícipe, al declararnos en estado de rebeldía como pueblo chileno, desde el 18 de octubre a la fecha.

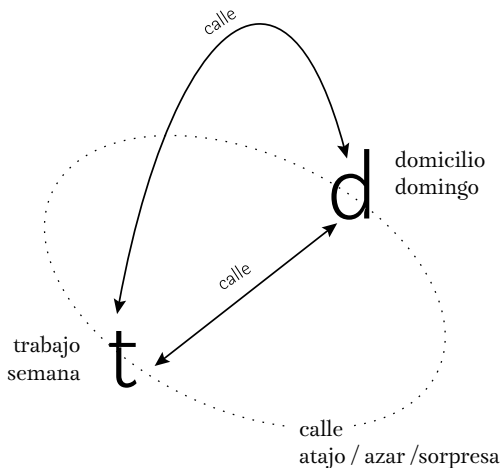


Fig. 2 | Diagrama. Reflexión cotidiana: Muestra la existencia de la calle como ente vinculante entre los esquemas de circularidad topográfica (domicilio-trabajo) y circularidad temporal (semana-domingo), constituyendo el lugar en donde efectivamente suceden las cosas, abiertas al devenir del azar, el atajo, la sorpresa, etc.

Definición del proyecto

Pasajes y materialidades de una memoria otra es un proyecto editorial y documental que especula sobre la memoria material y fragmentada de sujetxs que al margen de la calle encuentran en sus cosas una vía para hablar sobre una biografía atravesada por episodios de violencia de género y de estado, cuyo resultado existe a modo de intervención editorial.

El carácter de este proyecto deviene en una suerte de contenedor abierto de memorias, en donde se profundiza en acercamientos a cuerpos femeninos y disidentes, levantando nuevas lecturas sobre los ciclos de uso y significación que tienen las cosas diseñadas.

Estudio de ciudadanías

La etiqueta Humanismo recuerda –con falsa inocencia– la perpetua batalla en torno al hombre, que se ratifica como una lucha entre las tendencias bestializantes y las domesticadoras⁵⁸, constituyendo un concepto sobre el cual se ha apoyado la institucionalidad del privilegio universal, por ende sabemos que bajo esta lógica de lineamientos estrictos, como respuesta y contraparte inevitable, existe cierto residuo que se comporta como fuga a dicha humanización. Efecto de la inercia humana de encontrar validez y coherencia en aquello que se asimila como un igual, lo residual viene a ocupar el lugar de quien no se ha adaptado a las letras y lectura, que hacen del humano alfabetizado un ser válido para la humanidad.

Así, esta lógica de segmentarización tanto social como espacial viene a evidenciar lo que Deleuze y Guattari sostienen sobre distintos tipos de divisiones, las cuales van desde el binarismo, haciendo referencia a oposiciones duales como lo son las clases sociales, la diferencia hombre mujer, adultos y niños, etc. Por otro lado la segmentarización circular que nos sitúa en esquemas de argollas de amplitud, como lo son el abordaje de mis asuntos personales, los de mi barrio, ciudad, país, mundo, etc. Y la segmentarización lineal, que viene a evidenciar procesos como la familia, escuela, trabajo, oficio, etc.⁵⁹

Dentro de todas estas divisiones, se produce además el fenómeno de los centros o núcleos de poder, ya que resulta inevitable la jerarquización de ciertos segmentos de la vida que se establecen como constantes. Una forma de ver la configuración de estas certezas, es analizar el impacto del sistema socioeconómico hegemónico del cual habla Byung-Chul Han al tratar la pérfida lógica fundamental del neoliberalismo— y de la sociedad de la información (y control), de llegar a adentrarse en cada línea y segmento, al punto de permear nuestra intimidad desde el plano de las relaciones, emociones y subjetividades.

Frente a eso, resulta interesante dar con espacios que se alejan de dichos centros. Vemos el caso de sujetxs nómades (sujetxs que irrumpen la reflexión cotidiana al cambiar de espacios de permanencia, como personas migrantes, viajexs, gitanxs, situación de calle) y también el caso de resistencias en espacios de okupación (lugares en donde se transgrede al habitar y trabajar en el mismo espacio, como las okupas). Ambos ejemplos, radicalizados, coin-

58 | SLOTERDIJK, P. Reglas para el Parque Humano. Una respuesta a la “Carta sobre el Humanismo” (El discurso de Elmau) 5p

59 | DELEUZE Y GUATTARI. (2002) Mil mesetas. Micropolíticas y segmentariedad. Barcelona: Herder Editorial. 214p

ciden en habitar la precariedad a nivel material y estructural, ya que existen en condiciones de aislamiento, lo cual aumenta su repercusión interna y tornan difusos y fácilmente quebrantables los límites de la intimidad.

Disentir dentro de todos los tipos de segmentación y de los parámetros aceptables que estos disponen, inevitablemente deviene en ser percibido desde un espacio de exclusión social, en sujetos sin memoria, sin historia. Frente a esto es que el enfoque de este proyecto está puesto en el abordaje de aquellos cuerpos negados por la sociedad hegemónica: el paria. Y pero aún, la paria. Travesti, mujer, trans.

59 | (Butler, 2011:292)

Especificando en dicha segmentarización, Judith Butler habla de una matriz heterosexual “para designar la rejilla de inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseos.”⁵⁹ (Butler, 2011:292). Lo cual nos posiciona en aquella situación de borde necesaria para hablar de aquellos grupos subalternos y moleculares que no siguen dicha lógica segmentaria, ya sea por disentir en tanto orientación sexual, expresión o identidad de género, en tanto vulnerabilidad extrema que desborda las clases sociales, o en tanto esquemas vinculantes que no comprenden los mismos procesos de formación afectiva.

Para esto la academia y las corrientes hegemónicas de pensamiento han desarrollado una palabra que da lugar a todo aquello que se escapa de las normas, definiéndolo como teoría queer. A pesar de tratarse de un pensamiento subversivo, los espacios de reflexión en torno al tema en América Latina han llevado a cabo una fuerte crítica a dicha teoría, sobre todo porque la misma ha sido utilizada por formas de ser homosexual desde lugares de privilegio en las sociedades no occidentales. Las infinitas formas de reapropiación de lo cuir, torcido y excéntrico, vienen a evidenciar las críticas que consideran una extensión de la visión patriarcal y colonial sobre la diferencia, integrando los conceptos de diáspora, interseccionalidad, colonialidad, modernidad, articulación y reciprocidad, lo cual es de suma importancia indagar, puesto que son planteamientos vinculantes entre cuerpo disidente y el medio efectivo que habita.

Ahondando en el contexto chileno desde el sur, es que inevitablemente surge la idea de la la loca de barrio como una figura de travestismo popular, es decir, el cuerpo femenino y disidente sexual destinado a la muerte pobre, en muchas ocasiones solitaria y negado por la heteronorma y los sectores homosexuales mas-

culinos elitistas que buscan integrarse al orden existente. Desde esta premisa muy ligada a los imaginarios de relatos y literaturas desobedientes, es que un estudio de sujetxs se materializa para efectos de este proyecto, ya que vemos en esta figura el reto hacia los roles cerrados de género y sexualidad que desestabiliza las pautas cerradas de identidad. Esta imagen retrata una disidencia sexual atravesada por otros factores de marginación además del género y la sexualidad; en ellas se refleja la exclusión por clase y en muchas ocasiones, por raza.

Así, la disidencia sexual popular latinoamericana va acompañada de la marca de la loca, la marca del travestismo, del exotismo, de la exageración barroca en el vestir, el peinar, el hablar que las condena a una vida –y muerte– míseras.

Para poder abordar este fenómeno desde el diseño, nos preguntamos si es posible no tematizar específicamente al sujetx disidente e individual, nómade, sin domicilio estable, sino plantearse cómo especular sobre las imágenes de una dicha memoria fragmentada e identidad mutable, desde una mirada transfeminista⁶⁰ y desde el anonimato como táctica que permita insistir en un trabajo de reconstrucción y restitución de historias silenciadas, subjetividades reprimidas, lenguajes y conocimientos subalternizados por la idea de totalidad definida bajo el nombre de modernidad.

Respecto a la recepción de este proyecto, es que apelo a una exposición de impermanencia en el espacio público, que tiene múltiples emplazamientos, lecturas y receptores, y bajo el contexto nacional de revuelta social en que este proyecto ocurre, es que no considero que se deba establecer un usuario o consumidor específico en un estudio de ciudadanías, tanto por la cualidad experimental de este, como por la importancia que hoy tiene la memoria y los ejercicios de conciencia social dirigida a todos los sectores. Así, dependiendo del lugar en donde este artefacto se emplace es que la calle otorgará el receptor. De todas maneras, este proyecto no ve limitado su despliegue hacia formatos alternativos de serialización o publicación, ya que podría desarrollar y aportar nuevas visiones dentro de iniciativas de diseño independiente o de autor, si es que así lo propusiera.

60 | Hablamos de transfeminismo para incluir una vertiente del feminismo preocupada por 'todos los otros cuerpos y afectos dentro de una lucha feminista autónoma y anticapitalista, contra el patriarcado, contra la exclusión binarista arcaica de la dicotomía hombre- mujer. (...) Somos las bolleras, las putas, lxs trans, las inmigrantes, las negras, las heterodisidentes... Somos la rabia de la revolución feminista, y queremos enseñar los dientes; salir de los despachos del género y de las políticas correctas, y que nuestro deseo nos guíe siendo políticamente incorrectas, molestando, repensando y resignificando nuestras mutaciones. Ya no nos vale con ser sólo mujeres. El sujeto político del feminismo "mujeres" se nos ha quedado pequeño, es excluyente por sí mismo, se deja fuera a las bolleras, a lxs trans, a las putas, a las del velo, a las que ganan poco y no van a la uni, a las que gritan, a las sin papeles, a la marikas. Extractos del Manifiesto para la insurrección transfeminista - transfronterizo.

Estudio de tipologías

El siguiente apartado tiene como objetivo presentar distintos proyectos que conforman el universo de tipologías seleccionadas en el contexto nacional e internacional, que se consideran como referencias vinculadas al problema de diseño, ya sea en relación a lo objetual, a la fotografía como recurso, materialidades y bajadas conceptuales.

En torno a aquellas preocupaciones es que se organiza este estudio, con la intención de que estas referencias se activen en la materialización de este proyecto situado. En esta pequeña selección de las referencias revisadas a lo largo de este proceso, confluyen archivos, exhibiciones o muestras, experiencias y proyectos u obras específicas.

- *A-MOR* de Cristóbal Olivares
- *Archive Crisis* de Stefanos Tsivopoulos
- *Homeless Lamp* de Iván Navarro
- *Sueño Velado* de Nury González
- *Mercvria*, Anónimo

A-MOR

Cristóbal Olivares

* Publicación editorial impresa / Fotolibro.
* Distribuida por Editorial Buen Lugar

Proyecto documental del fotógrafo
Cristóbal Olivares sobre las huellas de la violencia
doméstica y femicidio en Chile.



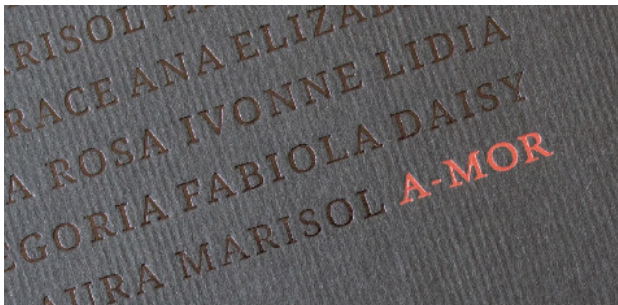


Fig. 3 | A-mor [En línea]
<https://vimeo.com/144831593>

*ARCHIVE CRISIS,
Shaking Up the Shelves of History.*

A Visual Essay on Media Archives from the Recent Political Past of Greece.

Stefanos Tsivopoulos

2015

* 176 pages,
* 21 x 28 cm

Archive Crisis es un ensayo visual de múltiples capas, compuesto exclusivamente por imágenes de archivo no publicitadas recopiladas por Stefanos Tsivopoulos durante una década de investigación en medios de comunicación, agencias de prensa e instituciones estatales en Grecia. Tsivopoulos está interesado en estas imágenes como subproductos visuales de tiempos políticos tumultuosos, marcados por propaganda nacionalista, criptocolonialismo y terrorismo y los reintroduce aquí, como restos de un pasado inquietante y recordatorios de un presente en crisis. Además, el libro incluye ensayos comisionados por Dimitris Antoniou (Profesor Asistente de Estudios Helénicos en la Universidad de Columbia, Nueva York), Hilde de Bruijn (curadora independiente y curadora en el Museo de Arte Moderno Cobra) y Alfredo Cramerotti (Director de MOSTYN, Gales) que proporciona Reflexión académica y vinculación de estas imágenes históricas a un contexto sociopolítico actual.

Approved For Release 2003/08/05 : CIA-RDP80-01070A000100010001-9



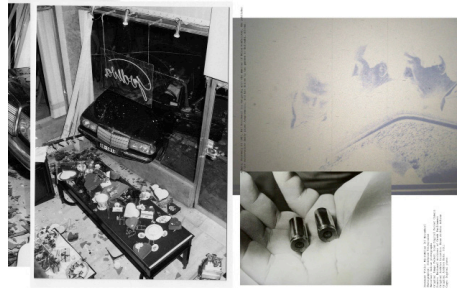
CENTRAL INTELLIGENCE AGENCY

CONSEQUENCES OF ACTION WITH

~~SECRET~~

VOID

2025



~~SECRET~~

~~SECRET~~

~~SECRET~~

CLINTON SAYS HE REGRETS TO
AID DENZA IN COLD WAR

Clinton says he regrets to aid Denza in the Cold War. Clinton says he regrets to aid Denza in the Cold War. Clinton says he regrets to aid Denza in the Cold War.

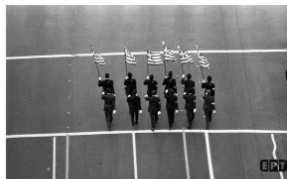


Fig. 4 | Archive crisis
[En línea]
<https://www.stefanostisi-vopoulos.com/archive-crisis>

Homeless Lamp

Iván Navarro

2004

- * Escultura - Objeto intervenido con luz eléctrica
- * Intervención performática
- * Registro en video

Desde una reflexión en torno a la luz eléctrica como fuente y ejercicio de poder, es que el autor estudia cómo es que esto afecta a aquellas personas que encuentran su vida y hogar en la calle, haciendo un cruce metafórico entre el carro de supermercado, el cual es el objeto que brinda necesidades básicas, y la electricidad, a la cual es posible tener acceso desde lugares estratégicos del territorio ciudadano.

Para esto se movió el objeto con ruedas a distintos puntos en donde fuera posible encontrar luz, de la misma manera en que una persona en situación de calle podría hacerlo, y se documentó por medio de fotografía y video.

Fig. 5 | Homeless lamp
[En línea]

https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/ivan_navarro_homeless_lamp.htm





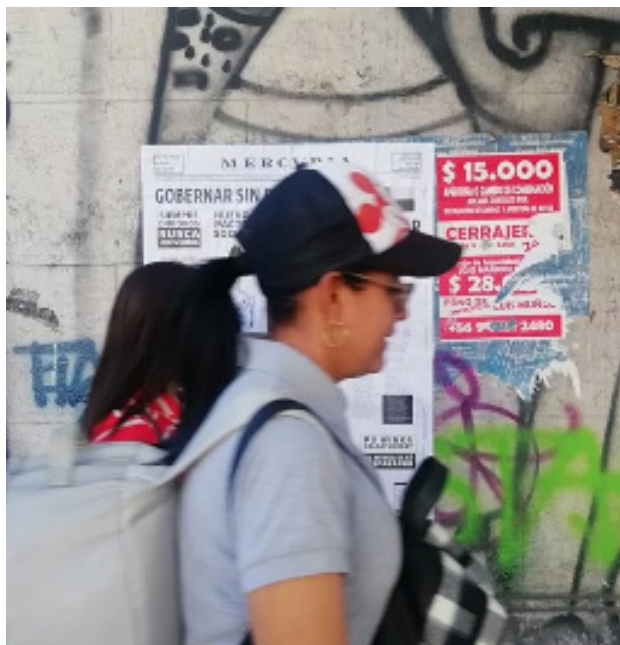
MERCVRIA

Anónimo

2019

- * Intervención callejera.
- * Revista mural.

Ensayo visual que bajo el contexto de revuelta social en Chile, específicamente en Santiago, habita las calles a forma de revista mural. Este trabajo expone de forma anónima, diversas formas de expresar lo que ha estado aconteciendo, desde ilustraciones, fotografías, prosa y poemas, lettering y tipografía, siguiendo una suerte de grilla similar al diario El Mercurio, pero incluyendo la parodia al formato, al trabajar con contenido sensible.



LA PAZ VIENE DESPUÉS DEL AMOR

MERCVRIA

HASTA QUE LA DIGNIDAD SE HAGÁ COSTUMBRE

VIC PROSPECTO - REVISTA MENSUAL Santiago de Chile - Latinoamérica - Dic. Núm. 2009 AMERICAS

GOBERNAR SIN PODER PODER SIN GOBERNAR

SIEMPRE DIVIDIDOS NUNCA INDIVIDUOS

NUEVO PACTO SOCIAL

O T N E I M A Z L A

«La fusión de los pueblos latinoamericanos debería ser apresurada en este momento que es de soluciones vertiginosas y de decisiones drásticas de nuestros destinos.»

DOLOR

Desde su cielo Dios me asestó Un mortal zarpazo

METRO

unos suben al metro. otros descienden del metro. y algunos se lanzan debajo y lo trascienden.

«En la cosmovisión andina, los ojos están en la espalda y la mirada hacia el pasado.»

PU WINKA XALKATUMEKEY EL WINKA ESTÁ DISPARANDO

LEVANTAR LOS PUÑOS HASTA QUE LOS BRAZOS SE CONVIERTAN EN ALAS

Fig. 6 | Mercvria
 Registro personal.
 [En línea]
<https://www.instagram.com/mercvria.cl/>



Sueño Velado

Nury González

2009

* Instalación objetual

Después del terremoto, de cualquier terremoto, los de tierra, los políticos, los familiares, los amorosos, lo que siempre queda visible o rescatable en la habitación, es el velador —la mesa de luz— que logra contener, en el tiempo posterior a la partida de los cuerpos, pistas de la última conversación, de la última espera, del último soplo. Pareciera ser un objeto que convoca las claves de reparación y reconstrucción —de tanto mirarlo y usarlo—, de los secretos más velados o de las historias más renuentes del recuerdo.

La Vida es un Sueño, Trienal de Chile





Fig. 7 | Sueño velado
Registro Trialnal de Chile
2009

Conceptualización

60 | 1961, p. 266

61 | GIANNINI, 32

62 | BACHELARD, 104

63 | GIANNINI, 32

64 | BACHELARD, 36

Objeto/Domicilio

En una nota que viene a proyectar una enumeración de los más diversos espacios que pueden considerarse como domicilio, Giannini cita a Goffman:

Quizá el espacio más pequeño que se recaba del territorio personal era la propia manta. En algunas secciones ciertos pacientes llevaban todo el día encima de una manta, y en una acción considerada como marcadamente regresiva, se acurrucaban en el suelo cubiertos totalmente por la manta; dentro de este espacio defendido, cada cual conservaba su margen de control de la situación.

Pero este domicilio, como territorio personal, *representa muchísimo más que un espacio cerrado*⁶¹. Cambiando su término, por respetar el que es usado por Bachelard, Giannini cita que la casa es, más aún que el paisaje, *un estado del alma*⁶². Es en la casa donde *y cuando me descalzo y me voy despojando de imposiciones y máscaras, abandonandome a la intimidad del amor, del sueño o del ensueño, entonces, cumplo el acto más simple y real de un regreso a mí mismo.*⁶³

El domicilio de Giannini, así como la casa de Bachelard, es un rincón del mundo entendido como un estado que resulta ser *uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños*.⁶⁴ Sin domicilio o casa, el sujeto sería un ser disperso, en tanto carecería de un rincón del mundo primero y propio, al que puede volver cada vez por volver a sí mismo, ya sea una casa, un rucu, un carro, una manta, una fotografía, un peluche.

Si tal trinchera ha de posicionarse en la amplitud del espacio público, cabe preguntarse entonces por tales lugares en donde la sobreimpresión de los pensamientos, los recuerdos y los sueños toman forma, y de qué manera esto puede ser registrado. Así el hacer imágenes de la relación sensible entre domicilio y la infinitud objetual de posibilidades asociadas a este concepto abren camino a la fotografía como herramienta poética de materialización, documentación e interpretación de estas relaciones.

Memoria

La relación memoria/biografía se nos presenta como la dualidad desde la cual se sostiene esta publicación, ya que recurre a las nociones propias de memorias de lxs sujetxs que integran este proyecto. Así, estrechamos una diferencia entre historia y memoria personal, rescatando de esta última aquellos agenciamientos afectivos que permiten hablar de la primera.

Por tanto una estética de la memoria, es decir una memoria que se vuelva enunciable y audible, tiene la exigencia no sólo de mostrar el pasado y visibilizar los acontecimientos, afectividades o las violencia acontecidas, sino de resignificar el léxico de los derechos humanos y del humanitarismo; de reinventar y politizar la definición de lo humano.

Sobre este entramado conceptual surge la interrogante en torno a qué cuerpos tienen derecho realmente al recuerdo, extrapolando esta premisa a una consecuencia de una vida expuesta a la hostilidad que ha permeado aquellas etapas y segmentos establecidos en una biografía común, como lo pueden ser la familia, escolaridad, infancia, etc.

Anonimato

Los objetos llevan la marca de la acción humana y por eso nos permiten experimentar la presencia del otro, no como persona o conciencia frente a uno, sino como rastro, como huella de una actividad en la que de alguna manera se está involucrado. En este espacio de intermundo es posible palpar los nudos, entrecruzamientos y articulaciones invisibles entre los cuerpos, constituyendo un campo de relaciones en las que un sujeto encarnado se encuentra siempre implicado.

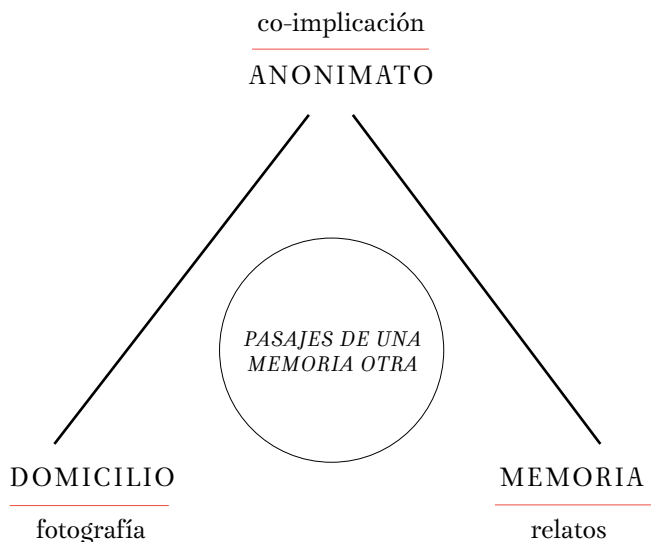
Bajo esta lógica entendemos la fuerza de lo anónimo como concepto que decanta de las relaciones entre objeto/domicilio y memoria/biografía, ya que se emplaza justamente en aquella vida y voz en común que el poder separa, como una práctica de co-implicación de los cuerpos y el despliegue material.

La contención de la capacidad de actuar colectivamente, de acumular sentido compartido y de incorporarse en él se asienta en la particularización de los mundos vividos y la proliferación de sentidos centripetos e indiferentes entre sí, por tanto esta lógica disensual de lo político concentrada en actos subversivos de

anonimato, poco tiene que ver con el establecimiento de la privacidad, homogeneización, indiferencia e individualismo, si no que se enmarca en la co-implicación de los mundos, en una apertura de una comunidad de interrupciones y fracturas hacia aquellos territorios justamente definidos por la división. Lo anterior ha de plasmarse desde la reversibilidad, las conexiones, despersonalizaciones, espejos, diversificaciones y entrecruzamientos no lineales de los pasajes y las fotografías desplegadas en la publicación.

Trazar un espacio de relatos de anonimato en calle, y sobretodo bajo este contexto de rebeldía, supone un despertar en los vínculos del sujeto de la percepción, por tanto este contenedor de memorias necesita de la visión de un otro para ser activada. Así, poner el yo en plural depende de mi implicación en el mundo de otros, no de mi acceso al otro, lo cual se asocia a una puesta entre paréntesis de las coordenadas que pautan las condiciones normales de existencia (véase desde lo puntual a lo contextual: desde la condición de indigencia en calle al contexto de revuelta social). De alguna manera, el anonimato propone una praxis que fuga la realidad hacia un “nosotros”.

Fig. 8 | Diagrama conceptual



Decisiones de diseño

Tipografía

Para la tipografía utilizada en textos se utilizó la familia de Filosofía de la diseñadora Zuzana Licko (1996). Por otro lado, se optó por destacar el título del proyecto tanto en su variante de texto como de título, por tanto se utilizó también la tipografía Santiago, puesto que entrega variantes formales desde la misma base de la tipografía Filosofía, integrando diferencias en los ángulos de las serifas.

filosofia
SANTIAGO

Títulos / Compuesto

Título / Italic

Títulos / Versalitas

Título / Variante

Glifos

PASAJES DE UNA
MEMORIA OTRA

pasajes de una memoria otra

PASAJES DE UNA MEMORIA OTRA

PASAJES DE UNA MEMORIA OTRA

* ❁ † © > ... ? ❁ ◇ © ~ ❁ * ~ ~ ~ ❁ ~ ~ ~ ❁

En uso:

PASAJES DE UNA
MEMORIA OTRA

PASAJES DE UNA
MEMORIA OTRA

Marx, ese que todo el mundo lee... Yo creo que deja abajo en su análisis cosas importantes porque casi siempre se analizan dos, que es el trabajo doméstico y la mercancía, y el trabajo sexual... eso no lo tocan, no lo profundizan... uno lo asocia al tema femenino, del concepto mujer, pero hay otras bajadas que nadie las ha hecho, entonces ahí como que hay otras limitantes... Yo estoy de acuerdo con sus análisis pero le faltó como esa parte de la teoría de género más importante, porque todos lo leen y ahí hacen una bajada de los temas.

* ❁ † © > ... ? ❁ ◇ © ~ ❁ * ~ ~ ~ ❁ ~ ~ ~ ❁

En esta habilidad no hay
puertas,
no hay baños
...

porque yo duermo así
como...

(es móvil)

es como una casa
caracol

hago un ruco que
se le llaman

~ ~ ~

PASAJES DE UNA MEMORIA OTRA

PROYECTACIÓN | 129

Paleta de colores

Para este proyecto las propuestas de color fueron rescatadas de los matices que el registro fotográfico entregó, puesto que respondía de mejor manera a los colores del entorno estudiado, sobre todo de este en contacto con la piel.

Esta fue una de las decisiones que se tuvo que tomar con antelación al trabajo de campo en sí, puesto que para trabajar con fotografía análoga es necesario optar por película color o blanco y negro. Para este caso se utilizaron ambos recursos, y como las fotografías fueron completamente tomadas durante la mañana (9:00 am a 15:00 hrs. máximo) se optó por utilizar rollos de 200 asas para color, intercalando entre la marca fujifilm y kodak, y para blanco y negro se utilizaron películas fomapan de 100 asas.

Como resultado se optó por trabajar con las fotografías que integran de mejor manera el discurso buscado, además de seleccionar aquellas que respondieron a un mismo lenguaje cromático. Se obtuvieron fotografías luminosas, en donde predominó el color del cuerpo y la ropa, contrastando una predominancia cálida con otra fría, para lo cual se decidió escoger la paleta de colores cálidos para los elementos gráficos como manchas, tipografía y papel, dejando que la otra paleta de colores fríos existiera por medio de las mismas fotografías.



Fig. 9 | Fotografías de registro de sujetxs



QUINTA PARTE
REALIZACIÓN

Trabajo de campo

Encuentros

El primer eje metodológico para el abordaje de los contenidos necesarios para esta investigación, nace del acto de la conversación vista como un espacio de transgresión al esquema domicilio-trabajo en la reflexión cotidiana. Así, habiendo constatado los espacios de circulación y habitabilidad de sujetos en situación de calle, es que procedí a acercarme a sus lugares con la intención de conocerles y conversar.

Para abordar estos encuentros, se llevaron a cabo entrevistas abiertas como método de conversación para recoger información, registrando detalles de la manera más objetiva y descriptiva posible, evitando interpretaciones e inferencias y dejando de lado las propias ideas preconcebidas. La entrevista es conversacional en el sentido de que tiene lugar entre personas que han llegado a entablar cierta cercanía. Bajo esta premisa, difiere del tipo de entrevista que podría hacer un reportero que intenta sonsacar información de una fuente, puesto que una entrevista abierta

‘fluye como una conversación y da cabida a digresiones, que pueden establecer nuevos caminos de investigación que el investigador no había considerado originalmente. En ese sentido, es un tipo de asociación en el que la persona informada de dentro del grupo ayuda al investigador a desarrollar la investigación a medida que ésta avanza. Se realiza en profundidad al no ser simplemente una versión oral de una encuesta rápida. Se pretende, en cambio, que sondee en busca de significado, que explore matices [y] detecte área grises que se podrían pasar por alto.’

Resulta importante señalar, que en una primera instancia fue necesario generar encuentros con todas las personas que tuviesen el interés de compartir sus historias, lo cual llevó a recibir testimonios de personas que no necesariamente encajaban con el perfil de investigación que se estaba trabajando (mujeres y disidencias), pero que aún así, sirvieron para ir conociendo cómo es que operan las leyes de la calle. Para estos primeros acercamientos fue necesario tratar de no intervenir en exceso en la narración y mantener la atención y contacto ocular con lxs sujetxs abordadxs, además de controlar y evitar claves no verbales indeseables (como preocupación excesiva

por mis objetos personales de valor como la cámara de foto, de video y celular). También fue necesario distender las conversaciones a ratos en que los temas se volvían complejos, interviniendo en ciertos momentos con charlas banales, puesto que muchas veces me encontré con objetos biográficos de detonaron ciertos comportamientos de tristeza, bloqueo o resistencia. Por lo mismo, ser consciente del estado de la persona que se está entrevistando fue una herramienta que tuve que desarrollar en aquellos momentos, puesto que no todos los encuentros fueron fructíferos desde el punto de vista de recogimiento de información relevante (reconocimiento de objetos biográficos y registros de su contacto), lo cual llevó a generar instancias otras en donde solo se dio paso a conocerse, aceptando su rechazo y hospitalidad cuando fuese ofrecida, la cual muchas veces se materializó en una suma de regalos mutuos.

Esto también aportó a saber específicamente hasta qué lugares es posible acceder, qué tan seguro y pertinente es adentrarse en sus territorios y qué medidas de resguardo serían



Fig. 10 | Línea del tren Melipilla, extendida hasta Santiago. División entre el centro de Melipilla y la población Padre Demetrio.



Fig. 11 | Río Mapocho. División entre Santiago Centro y la comuna de Recoleta.

65 | Ruco es el nombre común con el que se denomina a los albergues autogestionados por personas que pernoctan en la calle, tienen la cualidad de ser móviles estar hechos en base a materialidades residuales.

De esta manera, es que la búsqueda por sujetxs comienza al margen de la línea del tren en ciudades periféricas a la capital, en donde muchas personas en situación de calle encuentran refugio en las ruinas aledañas, dado lo abandonado y baldío del territorio, lo cual además genera que en puntos específicos se den basurales espontáneos que entregan materialidad suficiente como para la construcción de rucos⁶⁵. En paralelo, en el caso de la ciudad de Santiago, es que sucede algo muy similar con el cauce del Río Mapocho, puesto que la artificialización de este, al integrar rutas de pavimento y puentes, ha hecho que se establezcan de manera espontánea refugios permanentes y semipermanentes, además de separar el centro de Santiago con su irrupción, dejando al otro lado del puente a la comuna de Recoleta, lugar removido y activo por la Vega central, el comercio ambulante, sexual y bohemio.





Fig 12. |Registro personal de encuentros en espacios de borde

Encuentros

El primer eje metodológico para el abordaje de los contenidos necesarios para esta investigación, nace del acto de la conversación vista como un espacio de transgresión al esquema domicilio-trabajo en la reflexión cotidiana*. Así, habiendo constatado los espacios de circulación y habitabilidad de sujetos en situación de calle, es que procedí a acercarme a sus lugares con la intención de conocerles y conversar.

Para abordar estos encuentros, se llevaron a cabo entrevistas abiertas como método de conversación para recoger información, registrando detalles de la manera más objetiva y descriptiva posible, evitando interpretaciones e inferencias y dejando de lado las propias ideas preconcebidas. La entrevista es conversacional en el sentido de que tiene lugar entre personas que han llegado a entablar cierta cercanía. Bajo esta premisa, difiere del tipo de entrevista que podría hacer un reportero que intenta sonsacar información de una fuente, puesto que una entrevista abierta

*'fluye como una conversación y da cabida a digresiones, que pueden establecer nuevos caminos de investigación que el investigador no había considerado originalmente. En ese sentido, es un tipo de asociación en el que la persona informada de dentro del grupo ayuda al investigador a desarrollar la investigación a medida que ésta avanza. Se realiza en profundidad al no ser simplemente una versión oral de una encuesta rápida. Se pretende, en cambio, que sondee en busca de significado, que explore matices [y] detecte áreas grises que se podrían pasar por alto.'*⁶⁶

66 | ANGROSINO, M. (2012) Recogida de datos en el campo. En su: Etnografía y observación participante en investigación cualitativa. Barcelona: Morata. Colección investigación cualitativa. 66 pp.

Fig. 13 | Logo Acción travesti en calle



Fig. 14 | Fachada casa azul: Fundación gente de la calle. Lugar que acoge en necesidades básicas a las personas en situación calle de los sectores de Recoleta.



Resulta importante señalar, que en una primera instancia fue necesario generar encuentros con todas las personas que tuviesen el interés de compartir sus historias, lo cual llevó a recibir testimonios de personas que no necesariamente encajaban con el perfil de investigación que se estaba trabajando (mujeres y disidencias), pero que aún así, sirvieron para ir conociendo cómo es que operan las leyes de la calle. Para estos primeros acercamientos fue necesario tratar de no intervenir en exceso en la narración y mantener la atención y contacto ocular con lxs sujetxs abordadxs, además de controlar y evitar claves no verbales indeseables (como preocupación excesiva por mis objetos personales de valor como la cámara de foto, de video y celular). También fue necesario distender las conversaciones a ratos en que los temas se volvían complejos, interviniendo en ciertos momentos con charlas banales, puesto que muchas veces me encontré con objetos biográficos de detonaron ciertos comportamientos de tristeza, bloqueo o resistencia. Por lo mismo, ser consciente del estado de la persona que se está entrevistando fue una herramienta que tuve que desarrollar en aquellos momentos, puesto que no todos los encuentros fueron fructíferos desde el punto de vista de recogimiento de información relevante (reconocimiento de objetos biográficos y registros de su contacto), lo cual llevó a generar instancias otras en donde solo se dio paso a conocerse, aceptando su rechazo y hospitalidad cuando fuese ofrecida, la cual muchas veces se materializó en una suma de regalos mutuos.

Esto también aportó a saber específicamente hasta qué lugares es posible acceder, qué tan seguro y pertinente es adentrarse en sus territorios y qué medidas de resguardo serían



Fig. 15 | Registro de asamblea por derecho al agua en fundación Gente de la calle.

necesarias de tomar (sobretudo por el uso de cámaras de registro), en qué horarios resulta posible entablar buenas conversaciones y en qué momentos imposible, y finalmente qué debiese entregarse para recibir algo a cambio.

Sobre esto último, resulta interesante ir anudando las ideas en pos del entendimiento de esta forma de vida otra, la cual se rige al margen de extrema precariedad, por tanto el intercambio equivalente supone un trato justo y necesario en todo accionar. De esta manera, es que fue posible evidenciar que todo su entorno material es transable, sus objetos personales, sus medios de protección, etc. Lo cual además de advertir que sería necesario ofrecer algo a cambio de sus testimonios, nos hace preguntarnos qué pasa con sus propias construcciones de memoria si todo objeto identitario que les acompaña puede desaparecer, mutar o ser arrebatado al día siguiente.

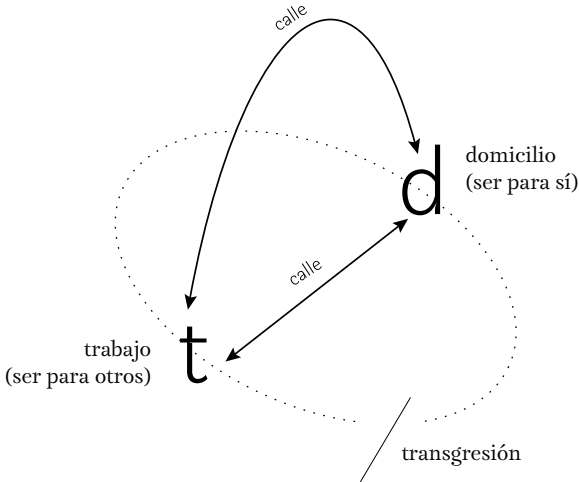
El rango etéreo con el que me encontré varió desde los 20 a los 50 años, en donde muchas veces no se tenía plena conciencia de la propia edad debido a irregularidades en la memoria, infancia o al momento de ingresar al registro civil. Por otro lado, se mantuvo el enfoque de interés hacia cuerpos femeninos con tal de poder dar cabida a historias disidentes que habitan los silencios de la historia oficial. En este sentido, fue que al ir conociendo a mujeres que habitan la zona de la Vega Central, es que di con un colectivo llamado Acción travesti en calle, compuesto por personas trans, travestis, no binaries y mujeres, las cuales concentran su accionar en proyectos de mejoras para la comunidad disidente en calle, como por ejemplo el establecimiento de bodegas y baños inclusivos en albergues y/o comedores, además de gestionar una editorial llamada Revista Travesti, iniciativa con un enfoque marginal y disidente que lleva tiempo publicando ejemplares de esta revista en donde exponen diversos textos a modo de prosa y verso, además de ilustraciones, fotografías y glosarios.

Para cada encuentro se estableció una estructura de conversación en donde se esperaba se pudiera ahondar en dos ejes primordiales, los cuales son sus historias de vida y su relación con los objetos. Estas entrevistas semi-estructuradas toman las digresiones y nuevas direcciones como partes importantes de la entrevista abierta, más, no forman parte del plan de la entrevista, ya que esta se da de manera natural, siguiendo y clarificando las cuestiones que hayan surgido en el curso de la estructura conversacional, para lo cual se diseñaron las siguientes entradas: nombre, edad, e identificación de género.

Respecto a esta forma de vida otra, se le suma a la estructura las preguntas por el día a día: ¿cómo es tu día a día?, ¿cómo diste con esta forma de vida?, ¿qué es para ti un hogar?, ¿cómo es el tuyo?, ¿dónde se emplaza?, ¿has tenido que defenderlo?. Respecto al recuerdo como posibilidad catalizadora: ¿sientes añoranza de algo?, ¿tienes algún recuerdo preciado?, ¿conservas algún objeto en tu día a día?, ¿qué significa para ti?. Sobre su identificación de género y su implicancia política: ¿cómo te autodeterminas?, ¿qué incidentes has vivido por tu condición de género?.

Muchas veces esta estructura se vio permeada por incidentes en los encuentros, desviación en los temas e ideas muchos más interesantes que fueron surgiendo en el camino, pero lo más interesante fue el notar que muchas de las personas con quienes se estableció una conversación prolongada, no seguían hilos conductores lineales, esto porque olvidaban rápidamente lo que estábamos hablando, o bien su forma de expresarse vacilaba entre muchas ideas inconexas, haciendo de la conversación una constelación de fragmentos de sus memorias de infancia, adultez, vidas paralelas, acontecimientos de violencia, amores y abstinencia. Haciendo frente a esto, es que nacen interrogantes sobre cómo es que se configura una memoria esquiva y fragmentada desde la imagen, cómo la identidad varía de la misma forma en que el entorno varía, y cuáles son los lugares de luces y de sombra dentro de los relatos, ya que muchas veces me encontré con que existían objetos de suma importancia, pero que se conservaban en secreto o enterrados, a la oscuridad del subsuelo de la tierra y de la memoria porque dolía mucho volver a traerlos a la memoria.

Fig. 16 | Diagrama de transgresión a la reflexión cotidiana: Muestra la existencia de la transgresión.



Registro

Para dejar huella de estos encuentros y las diversas identidades que este proyecto convocó, es que se utilizaron distintas herramientas de registro en pos de tener ampliadas materialidades con las cuales ir componiendo los relatos. Así, es que al comenzar el trabajo de campo, partí con una bitácora en donde fui anotando nombres, fechas y calles, una handycam de video, una cámara análoga de 35mm y un celular para registrar audios.

De esta manera es que se determinaron distintos niveles de información que los registros de imagen habrían de entregar, diferenciando entre: entorno material, objetos biográficos y cuerpo. Para esto es que en cada encuentro se transparente desde la palabra la necesidad de hacer registro de las conversaciones en los momentos en que se tocaran temas íntimos. Dichos temas no aparecieron al primer encuentro, ya que fue necesario ir construyendo un vínculo de confianza entre nosotrxs, por ende necesitamos varias sesiones de conversación con cada una, hasta que desde las dos partes nos sintiéramos satisfechas con lo entregado.

De esta manera es que este proyecto se emplaza en el límite de las metodologías tradicionales, ya que responde a un tiempo otro en donde las relaciones interpersonales y el propio devenir de estas, supone el eje desde el cual se levantan los contenidos, ya que muchas veces ocurrió que para llegar a la información necesaria, tuvimos que pasar por tres a cuatro encuentros previos, donde muchos de ellos fueron encuentros no productivos o derechamente fallidos debido a su impermanencia en los espacios y la cualidad itinerante de su forma de vivir, que hacía que no siempre les encontrara, o que no se dieran las condiciones para tener una buena conversación. Esto puso en jaque el proyecto desde una arista de viabilidad, ya que el trabajo de campo se extendió por más del tiempo estipulado, llegando a durar seis meses (de mayo a octubre), habiendo periodos en donde no fue posible hacer registros. Durante esos momentos es que la tercera etapa del proyecto fue tomando lugar, ya que se realizaron ejercicios de composición mientras no se estaba generando más contenido, proceso del cual ahondaremos más adelante.

Respecto a los medios ópticos, es que para develar el entorno material y de emplazamiento de las sujetas se hizo uso de la cámara de video, en donde en primera instancia se tuvo que abordar la grabación desde un lugar de voyeur debido al alto riesgo de dichos espacios, que además de ser solitarios, encubren cierta hostilidad



Fig. 17 | Captura de video
El Monte, línea del tren



Fig. 18 | Captura de video
Melipilla, línea del tren



Fig. 19 | Captura de video
Melipilla, línea del tren

hacia las personas que no son del lugar. Esto hacía dificultosa la acción de registrar ya que para las personas el video representaba una forma mucho más invasiva de acercamiento que la fotografía y el audio, por ende no resultaba un medio favorecedor para este proyecto que necesitaba adentrarse en la intimidad.

Por otro lado, sí fue posible hacer imágenes de registro por medio de una cámara análoga de 35 mm (canon AE1), la cual fue escogida por su cualidad atemporal, coincidiendo con este tiempo otro en el que el proyecto se enmarca, ya que requiere de un momento y accionar específico de contacto con el cuerpo, previo a disparar cada cuadro, además de el tiempo de revelado que tomó aproximadamente de una a dos semanas por rollo, sin mencionar la condición de infinitud en el tiempo que genera la imagen en negativo. Se dispusieron varias sesiones, las cuales de manera intuitiva, arrojaron imágenes de las manos en contacto con objetos biográficos en primer plano e imágenes de los entornos, dejando ver una relación entre cuerpo y materialidad. Todas estas imágenes fueron hechas de día, puesto que el horario de la mañana es aquel en donde fue posible generar estos encuentros, arrojando paradójicamente a un resultado que contrasta relatos oscuros con imágenes luminosas.

Composición

La tercera etapa de este proyecto consiste en todo el proceso de investigación técnica y creativa asociada a la construcción del objeto final, la cual devino en variadas propuestas y errores que fueron arrojando las formas en que este montaje podría hilar una narrativa gráfica de memorias fragmentadas.

Así, es que en primera instancia fue necesaria una edición previa de las transcripciones de los audios que contenían las conversaciones desplegadas en los encuentros, ya que parte de los fragmentos responden a tópicos que no quisimos publicar porque se alejaban del foco del proyecto o bien, responden a intimidades más profundas. Luego fue necesario crear categorías conceptuales que agruparan dichos relatos, ya que despojándonos de toda autoría, esto da paso a que los fragmentos se organicen desde el acto de mezclarse unos con otros, ya que muchos temas guardan relaciones al repetirse en los testimonios de varias personas.

Estas categorías son:

objeto biográfico
vida pasada
memoria fragmentada
cuerpo
sexualidad
violencia de género
violencia de estado
defensa personal

Para esto se desarrolló una estructura de contenidos con la cual poder diseñar las secciones de esta publicación, ya que todas las categorías de contenido escrito entregan distintas envergaduras y por consecuencia, distintos tiempos de lectura, por ende si es que esta publicación ha de ser exhibida para todo público, la lectura de estos debiese ser sencilla e intuitiva. De esta manera, al momento de componer las relaciones imagen/texto, es que se experimentó en la creación de imágenes de scanner de objetos de defensa personal para hablar de violencia, ya que permiten un tratamiento digital infinito, distinto a las fotografías en 35mm que retratan más de cerca la biografía y el entorno general de lxs sujetxs.

Fig. 20 | Pruebas descartadas de tratamiento de imagen a través de coloreado análogo.





Fig. 21 | Pruebas descartadas de tratamiento de imagen a través de coloreado digital.

Fig. 22 y 23 | Pruebas de tratamiento de imagen a través del recorte digital y pruebas de impresión

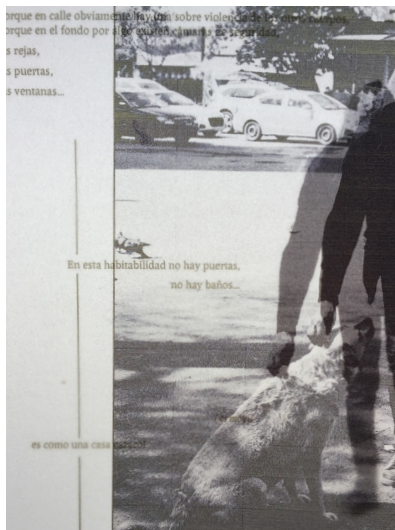
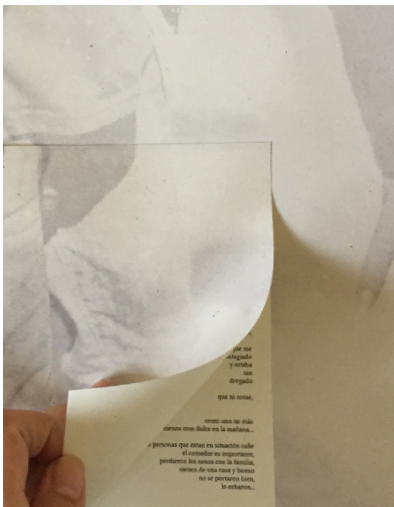
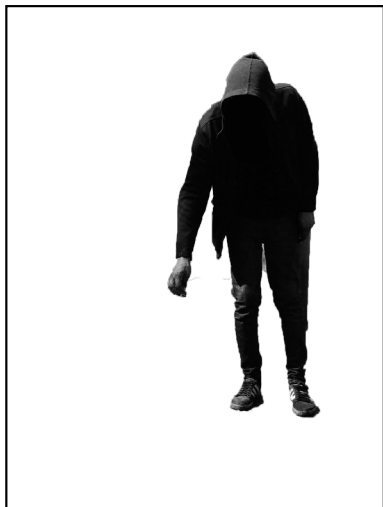




Fig 24 y 25 | Recorte de imágenes de scanner y pruebas de impresión



Decisiones finales & códigos visuales

Sobre la idea de depositar estos fragmentos en un archivo portador, es que nace la posibilidad de crear una plataforma online para indagar a fondo en el contenido, la cual efectivamente ha de contener parte del proceso de error que también fue considerado, como composiciones de videos a modo de fragmentos de los encuentros, develando así lo que se pudo grabar, ya que el sonido y movimiento aportan a plasmar de mejor manera aquel ambiente hostil en el cual este fenómeno observable ocurre. Esta plataforma ha de ser de fácil lectura y llegada, al igual que la intervención editorial en el espacio material. Para esto es que dentro de esta, se dará un espacio para el emplazamiento de un código QR que de acceso a este sitio de respaldo con un link de acceso a una carpeta contenedora.

Bajo esta premisa, es que la intervención se organiza en tres series, las cuales corresponden a los entramados conceptuales que atan los testimonios:

- **Biografía:** *fragmentos de historias de vida / objetos*
- **Género:** *cuero / sexualidad / castigo en razón de género*
- **Violencia:** *defensa personal / violencia de estado*

Ahondando en estos ítems, es menester destacar esta distinción entre los conceptos, ya que para efectos de esta investigación tenemos la intención de hablar de castigo sin confundirlo con violencia, porque creemos que en el discurso habitual tal confusión le quita gravedad al primero, que es acción y efecto de escarmentar o corregir, desde arriba y con rigor, a quien quebranta su obligación.

Quizá convenga decir castigo machista en lugar de violencia machista para referirse a un hecho consumado de agresión física, sexual o psicológica donde la víctima es mujer o disidente. Porque allí se expresa, del modo más patético, un supuesto que dice que la mujer no puede quebrantar su obligación con el hombre. Obligación que la crítica feminista presenta de la siguiente manera: por «un dispositivo de orientación que organiza los mundos en torno a la forma de la pareja heterosexual» (Ahmed, 2019, pág.

67 | AHMED, Sara.
(2019) *Fenomenología
queer: orientacio-
nes, objetos, otros.*
Barcelona: Edicions
Bellaterra. 122p



Fig. 26 | Diagrama conceptual para el despliegue de contenidos

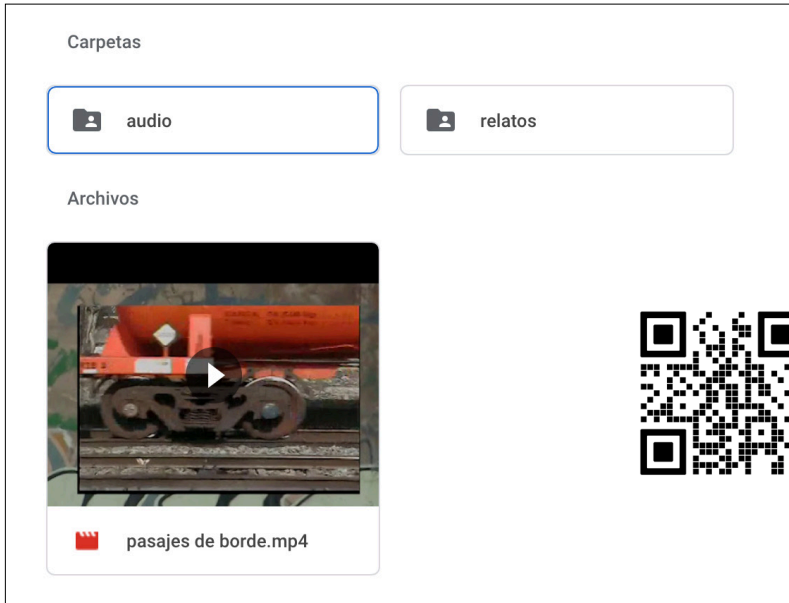


Fig. 27 | Código QR y sitio de destino.

68 | AHMED, Sara.
(2019) 103 p

122)⁶⁷, «los cuerpos de las mujeres son percibidos como “contenedores” o recipientes que están “listos” para ser llenado por los hombres. El cuerpo de la mujer se convierte en la herramienta donde el hombre “se despliega”» (pág. 103).⁶⁸

Si la mujer no está dispuesta a ser esa herramienta, está quebrantando una supuesta obligación. Y el hombre se lanza a escarmentar o corregir, con un rigor que puede llegar a ser irracional desde una construcción racional naturalizada, que nada tiene que ver con la violencia en la naturaleza.

Por otro lado, si vamos al origen de la palabra violencia, nos encontramos con que vis- se relaciona a fuerza o pujanza (como vigor), mientras -olentus implica sobreabundancia o exceso (como o-pulento). Violentus aplica a lo que actúa con mucha fuerza; por el sentido original de la palabra, violenta puede ser una tormenta que destruye al pueblo que no estaba preparado para recibirla, violenta puede ser la manada de lobos hambrientos dando caza a su merienda o violento puede ser un hombre contra una mujer que supone castigable. En los dos primeros ejemplos, la violencia no es sinónimo de agresión. Sí sería sinónimo en el tercero, y sólo en tal ejemplo hay violencia entre personas.

La violencia agresiva en sus casos puede brotar desde su racionalidad que define condiciones por modificar a la fuerza, avanzando hasta irracionales linchamientos, feminicidios o asesinatos que intentan cubrirse con falsas evidencias y testigos.

Entendemos entonces, que la irracionalidad es la desproporción del daño por la pretensión de lo que, desde su razón, se supone justo. Y es por eso que el homo homini lupus puede superar al “generoso comportamiento de los lobos que no matan al enemigo derrotado” (Arendt, 2005, p. 82)⁶⁹; pero esta superación no debe entenderse en la lógica de estar por sobre y dominar, sino al contrario, es exagerar hasta la peor consecuencia. Así queda que este ir- antes a la -racionalidad podría ser reemplazado por un supra- en el sentido de superación de lo que en origen es racional, en tanto se trata de una agresión dirigida a tiempos y espacios de coexistencia donde racistas, misóginos o subordinados podrían arremeter para modificar las condiciones que su razón mandata a modificar. El resultado de violencia agresiva desde la irracionalidad o supra racionalidad tiende a ser macabro, no así el de la animalidad.

Habiendo dejado en claro este entramado conceptual por el cual los contenidos han sido sistematizados, las distintas categorías

69 | Arendt, 2005,
p. 82

de contenidos fueron asignados a diversos formatos de enunciación dentro de la publicación (como muestra el diagrama), en donde en una primera instancia los relatos en torno al ítem biografía fueron asignados al formato completo del libro, mientras que los pasajes sobre género y violencia adquirieron un formato más pequeño en donde los textos ya no se encuentren entre tanto aire, si no que requieran de cierta inmersión en el libro para ser leídos, debido a la envergadura de los relatos y la disposición no lineal de estos.

Respecto a la forma, este ha de contar con una diagramación a modo de constelaciones de memorias entrecruzadas que el receptor puede hilar, por ende se dispone una sucesión de elementos visuales similar a la configuración de un rizoma que conecta fragmentos con fotografías, objetos, citas y ensamblajes materiales, exponiendo el proceso de composición trabajado con anterioridad.

En base al despliegue conceptual, es que se han de tomar las decisiones formales sobre los ítems que esta publicación contiene, por tanto desde una visión primera, es que se establecieron distintos niveles de información con los cuales conformar los relatos. En primera instancia se distinguió entre contenidos visuales y escritos, en donde se aplicaron subdivisiones para dar con una especie de orden de los contenidos en su totalidad: Contenidos visuales (domicilio), contenidos escritos (memoria) y montaje (anonimato).

Contenidos visuales

Objeto/domicilio

Este vínculo se ha de materializar desde el acto fotográfico, en donde las imágenes develan distintos elementos que se fueron repitiendo a lo largo de todos los encuentros, como lo fue en primera instancia la distinción de objetos biográficos con historias de vida de por medio, las cuales eran importantes de registrar debido a su estrecha relación con el cuerpo y los relatos que contenían, por tanto los lineamientos estéticos bajo los cuales el proceso de creación de imágenes fue operando consistió en integrar este contacto corporal entre sujetos y materialidades, como si la piel del objeto impresionara la piel del cuerpo.

68 | AHMED, Sara.
(2019) 70 p

Según Ahmed, las manos cogen cosas. *Tocan cosas. Sueltan cosas. (...) Constituyen la zona externa del cuerpo que está más cerca de la materia. Cargan consigo la náusea de la desorientación y aun que la desplacen del yo, nos siguen devolviendo a una materialización de los signos de vida, ya que la forma en que lo hacen sigue remitiéndose al sujeto como signo de su interioridad.*⁷⁰

Por otro lado, nos señala que cuando la cara de las cosas está invertida, esta pierde su significación, lo cual no ha de verse con una pérdida, sino que bajo una orientación disidente, se podría considerar esta 'retirada' como un enfoque, no en el sentido de que lo que se retira volverá, sino en el sentido de que al retirarse un objeto se despeja un espacio para una nueva llegada, como una oportunidad para nuevas formas de sentido y expresiones.

En base a esto se abordaron las manos como elemento unificador de esta categoría, en donde aparecen imágenes de los sujetos en cuestión cargando consigo los objetos biográficos que les permitieron hablar de sí. Por otro lado, la importancia de no mostrar rostros se nos abre como posibilidad especulativa y recurso estético importante, ya que por una parte retrata la invisibilidad actual de esta comunidad de personas en extrema vulnerabilidad, además de la importancia del anonimato como ente enunciador de los relatos y la misma preocupación de los sujetos por no querer dar a conocer sus rostros. Para componer dichas imágenes se diseñó una estructura de diagramación que vincula imágenes y textos desde ventanas (insertos de formatos pequeños con textos que aluden a la fotografía) y desde composiciones de fotografías sobrepuestas.

Por otra parte se hizo registro de objetos que, a pesar de frecuentar el día a día, acompañaban el cotidiano con una función específica muy distinta a cualquier otro tipo de objeto biográfico. Con esto me refiero a un universo de objetos cortopunzantes que existen como medida de defensa personal, y que van desde cuchillos a latas de gases tóxicos. Para esto se optó por el uso de la imagen de scanner puesto que no siempre fue factible hacer registro fotográfico de estos elementos, además de la infinita posibilidad de tratamiento de imagen que entrega.

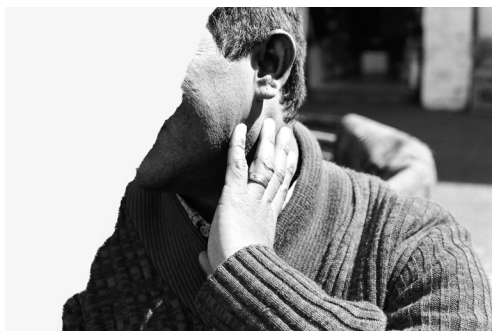


fig. 28
objeto/domicilio: cuerpo y pertenencia

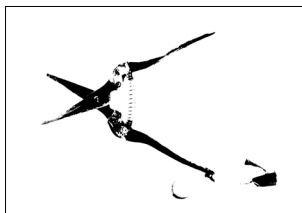


fig. 30
castigo / violencia: objetos de defensa personal

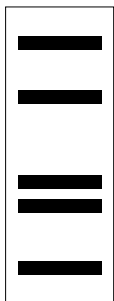


fig. 32
relatos

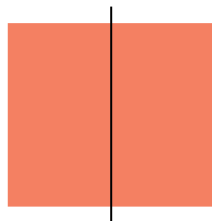


fig. 29
fotografía a doble
página

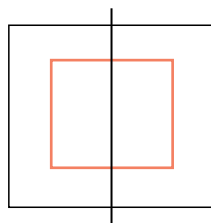


fig. 31
imagen en formato
transparente

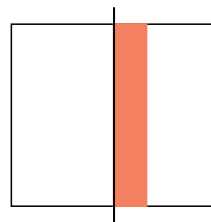


fig. 33
texto en formato
vertical

Contenidos escritos

Relatos

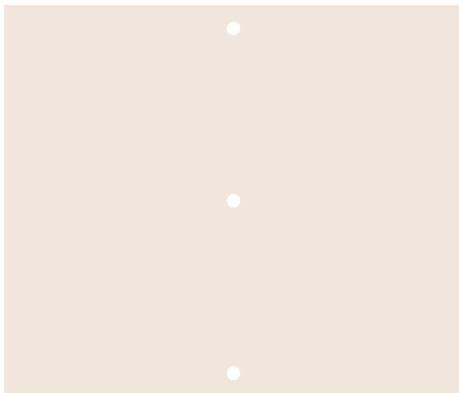
Los relatos recopilados de lxs sujetxs se nos presentan sin un orden cronológico ni temático, se despliegan bajo la desorientación. Al ir de un punto a otro de manera inconexa, funcionan bajo ideas fragmentadas que pueden no coincidir siquiera con un orden lineal. Ahmed hace relaciones de desorientación que bajo este contexto pueden ser aplicadas ya que vincula la orientación espacial de los objetos con la persona de la percepción que se encuentra relacionada a ellos, haciendo una referencia indisociable a la orientación sexual, premisa que ha de coincidir con esta condición de vida disidente que se ve tantos en sujetxs como en objetos residuales.

Esta puede describirse como un devenir oblicuo que es a la vez interior y exterior, como realidad o aquello que le da realidad a un nuevo ángulo. Por ende cobra sentido diagramar los contenidos de este proyecto bajo esta misma lógica, como una especie de narrativa recolectora, todos los relatos que van de la mano ya sea desde la imagen o desde las mismas palabras.

Bajo esta premisa, es que se respetaron las categorías de biografía, género y violencia para sistematizar los relatos con el fin de que tengan sentido al ser leídos.

Por otro lado, a lo largo de todo el proyecto se hizo uso de los bloques para revelar cierta información omitida en pos de articular este espacio de anonimato, tachando así los nombres de las personas involucradas y ciertas especificaciones que desde acuerdos mutuos, decidimos dejar a un lado.

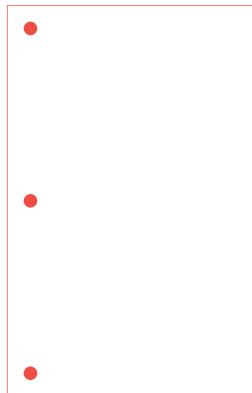
A continuación, ejemplos de diagramación de textos y bocetos del proceso de diseño del prototipo final.



Objetos biográficos:
Fotografías de objetos y entornos sensibles



Relatos:
Castigo y violencia



Transparencia:
Calce y vinculación entre imágenes y texto



Fig. 35 | Diagrama de sistematización de los formatos según contenidos.

Fig. 35 | Papeles escogidos: Olin rough cream (120 gr), Envir desert storm (200 gr), PL Woodstock betulla (90 grs) y papel vegetal de 90 grs.

Significa dinero, yo lo froto y es una suerte de amuleto, es de creencia mía y ya lo llevo aquí hace ratito...

Mi cuarzo es lo más lindo que tengo,
es de la suerte...

Cuando no salgo a vender con el [REDACTED]

Siempre anda aquí. El otro día salí
a vender y no lo podía encontrar
y de repente estaba en el coche de
mi hija, siempre me acompaña, es
mágico.

El papá de mi hijo salió a cachurear pa' arriba y ahí lo consiguió y yo se lo robé.

[REDACTED]
O mis elefantes,
me los froto
cuando estoy [REDACTED]

Bueno todo esto es de la basura, todo, todo,
ha salido del cachureo porque no hay como
para andar comprándose cosas...

Antes si po, yo tuve una casa hermosa,
una casa preciosa, de segundo piso...

Mis hijos gozaban de una vida de ricos
y de un día para otro no hay nada,
perdimos todo...

Reventaron la casa y yo bueno andaba
robando, antes me gustaban las pistolas,
mucho tiempo...

(Estuve presa, mi hijas se criaron
de los 5 a los 11 solas.

Igual siempre las ayudé desde
adentro pero no es lo mismo, su
papá me dejó sola y yo tenía que
robar para ellas...

Me pedían que la abortara
y yo no quería.

Y ahí está, tiene 19 añitos,
gracias a Dios.)

a

ii

ii

i

e

i

o

Fig. 36 | Diagramación de textos





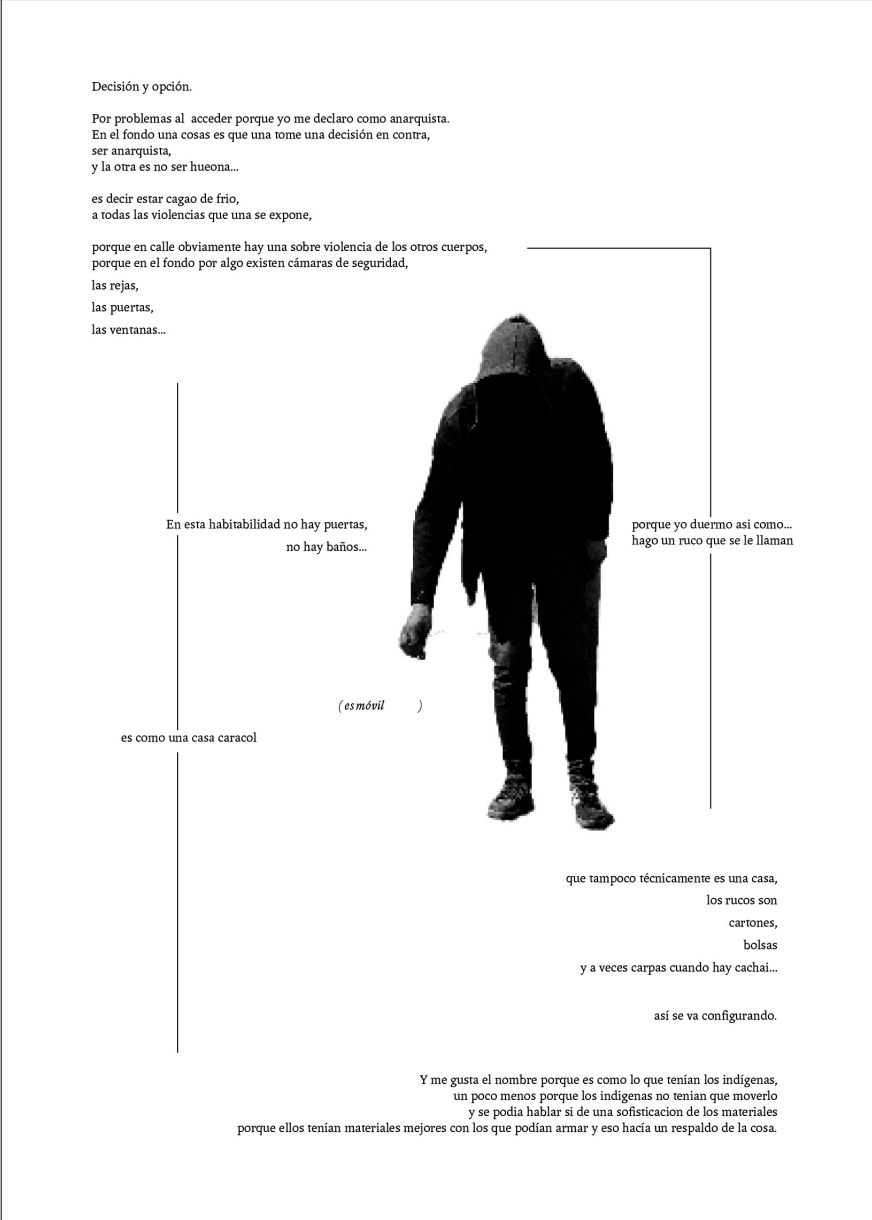
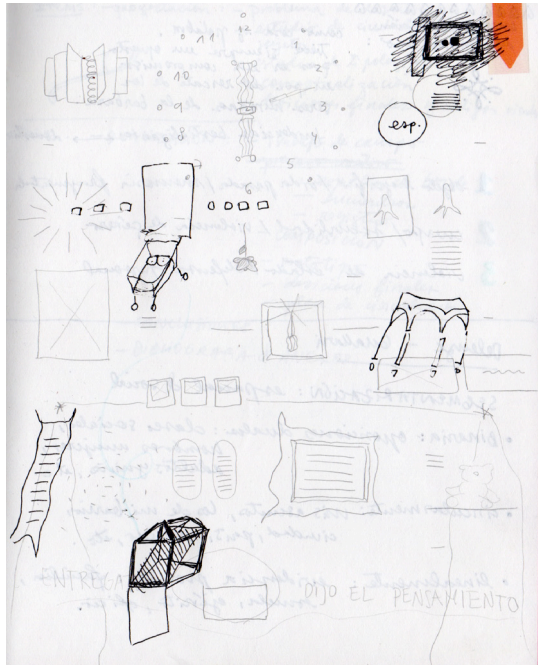
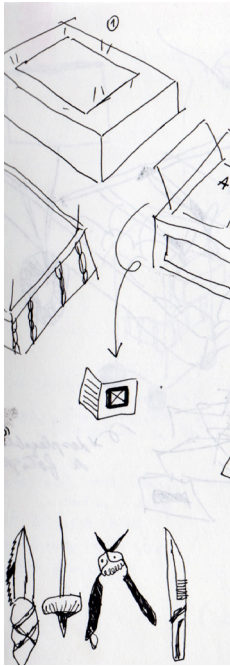
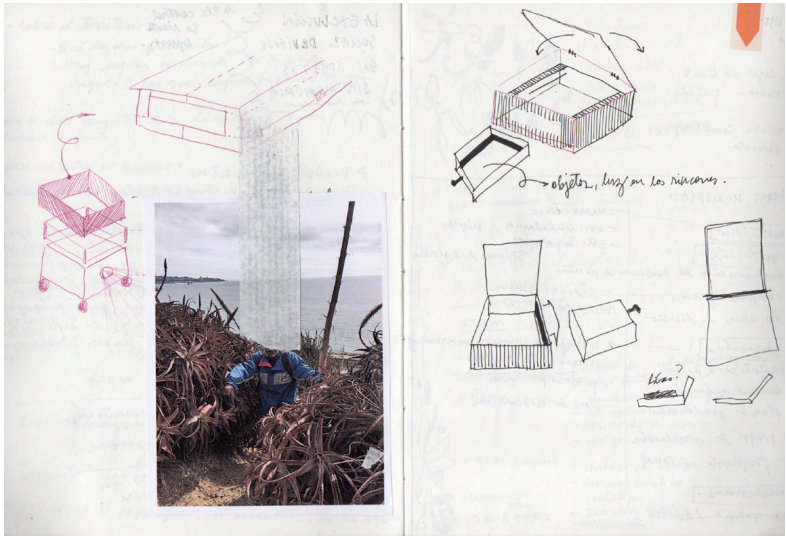


Fig. 37 | Diagramación de textos



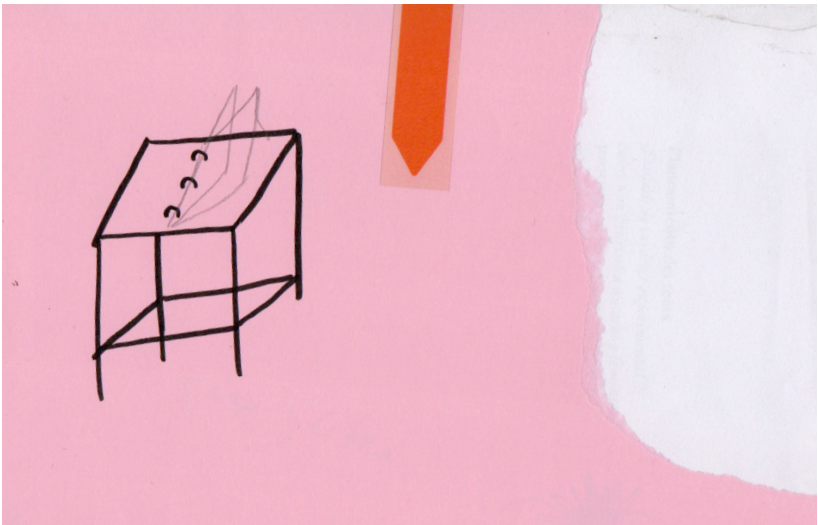
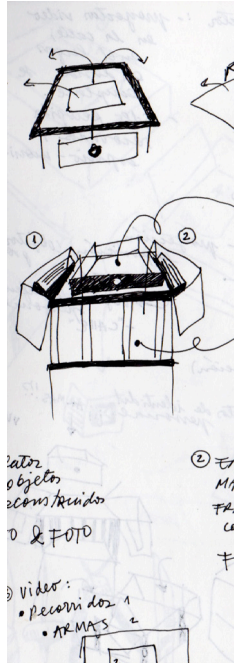
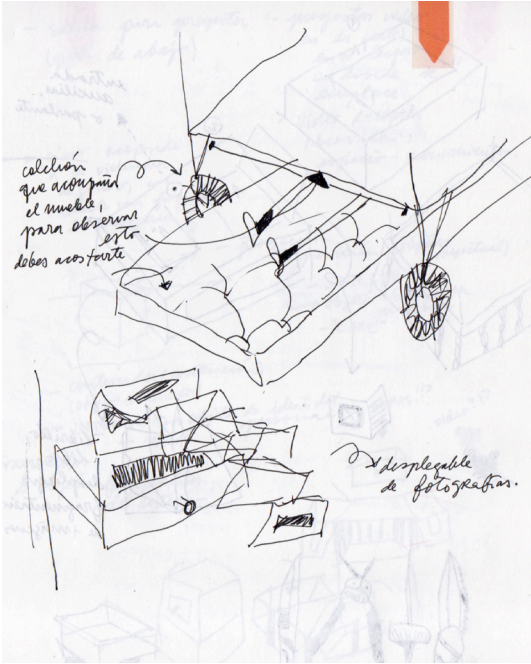


Fig. 38 | Bocetos de prototipado

Prototipo

Construcción del soporte
Materialidades / texturas

Este proyecto se materializa a modo de intervención editorial en calle, ya que tiene como objetivo poder ser abordado en cualquier lugar del espacio público, siguiendo la lógica errante de los sujetos que dan cuerpo a esta publicación. Debido a esto, es que mantiene una condición de impermanencia en el espacio, y por consecuencia, se convierte en un objeto que puede ser víctima de violencia en la vía pública, dispuesta a ser leída, intervenida, robada, destruida, quemada.

Sobre esta premisa es que se hace necesario dar con una forma de soporte para la contención de esta pieza editorial, la cual al mismo tiempo en que expone las páginas, funciona como movilizador hacia otros espacios en donde pueda ser exhibida. Se optó por construir esta estructura simplificando todas las ideas desplegadas en el proceso de bocetaje, con la finalidad de hacer de la lectura algo mucho más intuitivo y de fácil lectura. Por esto es que se diseñó un soporte de madera que expone los pasajes en un formato de archivo, integrando ganchos que permiten añadir páginas a los pasajes en diversos formatos. Mide 54,5 x 43 cm, contando con una altura de 1 metro y 10 cm, posicionando la información en un ángulo propicio para la lectura.

Respecto al papel, se escogió trabajar con materialidades que tuvieran cierto gramaje (de 90 a 120 grs) debido a que estas hojas deben ser manipuladas en el espacio público, por ende un mayor gramaje puede ayudar a que las páginas no se rompan ni descompongan tan fácilmente. Respecto a los colores y texturas de estos, se escogió trabajar con tonalidades similares a la madera, que fueran respondiendo a los colores base del proyecto, haciendo alusión a la paleta de colores cálidos anteriormente estipulada. Así, los papeles escogidos fueron Olin rough cream (120 gr), Envir desert storm (200 gr), PL Woodstock betulla (90 grs) y papel vegetal de 90 grs.

Una vez expuesto el prototipo de soporte, se muestra una breve selección de fotografías del proyecto.

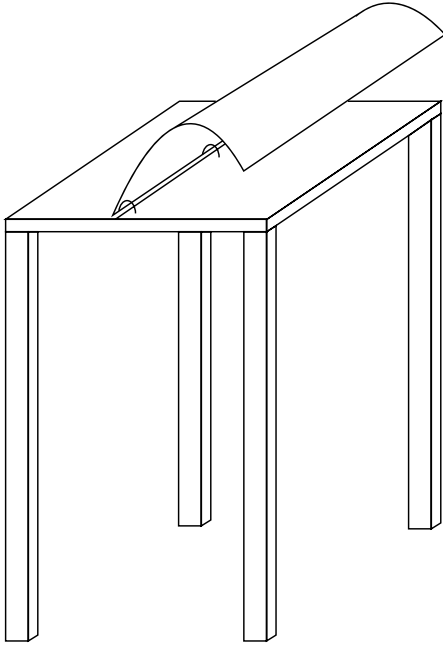
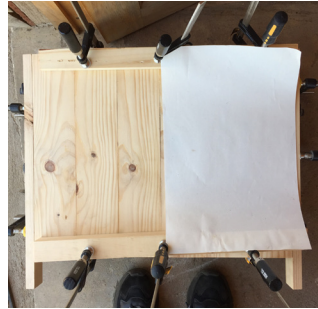


Fig. 39 | Diagrama del prototipo final

Fig. 40 | Papeles y texturas del prototipo final.



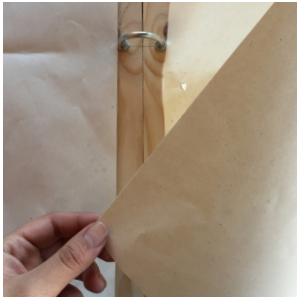
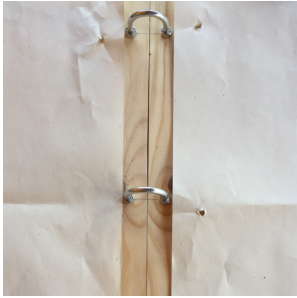


Fig. 41 | Fotografías del prototipo en uso con pruebas de impresión adjuntadas a el.



Fig. 42 | Prototipo final.



































Fig. 43 | Lugares de emplazamiento: Santiago centro / Recoleta

- Centro cultural Gabriela Mistral (GAM)
- Vega central



Plan de circulación

Este proyecto de intervención en el espacio desarrolla un plan de circulación en donde se han de establecer puntos estratégicos en donde emplazarse, respondiendo en primera instancia a un acercamiento con el lugar desde donde nacen estas memorias, y en paralelo, con aquellos lugares que hoy se han alzado como lugares de enunciación de protesta de la mano de recursos objetuales para acompañar los mensajes, como es el caso del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) el cual ha albergado en su fachada un sin fin de expresiones de este tipo. La idea de hacer circular esta pieza editorial por estos lugares tiene como fin poder contrastar acercamientos y reacciones al proyecto editorial.

Por otro lado, la impronta del código QR vinculado a una cuenta en redes sociales con fotografías del proyecto, viene a responder a una arista digital que acompaña a este proyecto a modo de respaldo, y que sirve también para sondear cómo es que estos pasajes son recibidos.

Ya que el prototipo final, al momento de dar por finalizado este informe, aún se encuentra en desarrollo, específicamente en la etapa de impresión, es que esta última etapa de circulación en la vía pública quedará pendiente para ser expuesta durante la defensa de este proyecto de título, muestra que reúne el total de la documentación recopilada.

SEXTA PARTE
CONCLUSIONES

Para culminar este largo proceso se vuelve necesario dar una mirada general sobre el trabajo realizado tomando en cuenta todas las variables que estrecharon conocimientos y aprendizajes, tanto desde aristas metodológicas como técnicas, haciendo mención a los resultados del proceso creativo y su producción en complemento con las metodologías descritas con anterioridad.

Este proyecto tuvo como objetivo poner en valor objetos biográficos de cuerpos disidentes como forma de contacto con una memoria esquiva, desde una propuesta que busca tensar la investigación en diseño con una vuelta hacia lo que se da y se conserva a una mano que se sabe extraña. Sobre esta línea es que considero que el abordaje experimental de dicha premisa se ve abarcada en su totalidad y permite confirmar como válida esta manera de diseñar que deja de lado la producción en masa y el paradigma usuario-consumidor. Por otro lado, dicho objetivo se vio cumplido desde el momento en que los encuentros dieron con la determinación del objeto de estudio (objetos biográficos), el cual al desplegar sus imágenes de registro fotográfico, develaron este universo imaginado de relación con lo desconocido, que de alguna manera nos sirve para aseverar esta producción de conocimiento y formas de subjetivación alternativas que la disciplina del diseño puede crear y hacer circular.

Sobre los objetivos específicos, es que efectivamente se llevó a cabo una discusión bibliográfica que respalda dichos intereses y preguntas derivadas de los vínculos entre memoria y diseño. Para esto fue necesario acercarse teóricamente a los márgenes de la disciplina, estableciendo vínculos con estudios culturales, investigaciones etnográficas y postulados filosóficos en torno a la existencia, los espacios y las cosas que nos habitan. Sobre esto veo una oportunidad de reflexionar críticamente en torno a los alcances del diseño en la vida cotidiana y las infinitas formas en que la disciplina se posiciona en ella, abriendo ventanas hacia futuros enfoques y/o perspectivas críticas dentro de las investigaciones académicas, que no tengan que terminar existiendo bajo las paredes de la misma, sino que amplíen sus fugas hacia terrenos no explorados.

Siguiendo con este hilo, es que resulta importante destacar este enfoque situado en aquella 'mano que se sabe extraña' puesto trae consigo una carga fenomenológica no menor, que abrazó muchos de los planteamientos expuestos en esta investigación, lo cual además de vincular disciplinariamente, abre los terrenos seguros en donde el diseño se activa. Sobre esto es que resulta importante destacar que este proyecto

abrió un puente hacia una mirada disidente, llegando a accionar en conjunto con un grupo de personas activo y movilizadas por derechos y demandas atinentes a la calle y los cuerpos que la habitan en su más profunda dimensión.

Esto viene a tensar las nociones tradicionales del diseño de vincularse con el medio, y a su vez, viene a articular reflexiones en torno a lo material y su inevitable consecuencia de acumulación de riquezas, cuestionamiento que no se puede dejar pasar en un proyecto como este, puesto que desde el extremo en que las cosas escasean, se edifica aquel otro extremo en donde las cosas realmente abundan. Esta condición existe debido a las lógicas neoliberales que rigen la actualidad, como un mal de diógenes que gira sobre sí mismo, debilitando a la ciudadanía en todas sus áreas vitales, mediante la implantación de una biopolítica económica excluyente que genera violencia, delito, clasismo, y desde luego, homofobia y racismo.

Sobre esto es que este proyecto se pregunta también por el rol del diseño, (y por qué no también del diseñador) en tanto enunciador de situaciones que necesitan ser enunciadas, como lo son la violencia y la desigualdad, asuntos que hoy en día se vuelven extremadamente importantes debido al contexto de revuelta social que habitamos. Sobre esto, es que el privilegio del acceso a una formación universitaria brinda herramientas investigativas, de creación y exploración capaces de dar formato a las ideas que por una parte han contribuido al ejercicio de la comunicación y la resolución de problemas, pero que por otro lado, y desde una arista propositiva, pueden ser abordados desde un enfoque situado en el entorno que realmente se habita y las necesidades que este prolifera. De esta manera el enfoque latinoamericano del sur del mundo viene a desenterrar de la oscuridad aquellos saberes y enunciaciones necesarias que el diseño puede abordar, como lo son las problemáticas públicas que tienen las disidencias en calle en Santiago de Chile, disidencias que ni siquiera forman parte de las clases sociales que hoy se encuentran en la palestra por el establecimiento real y concreto de sus derechos.

Al concluir en la construcción objetual de este proyecto de título es que resulta imposible dejar pasar los vínculos establecidos con los oficios y las esferas micropolíticas habitadas en todo este proceso, ya que si bien responden a instancias de aprendizaje informal, constituyeron gran parte de los saberes aquí desplegados. Por un lado, las afectividades con las cuales el oficio y la editorialidad se tornó en una herramienta de expresión y vehiculización de las ideas, concluyó en poner en práctica todas los saberes desarrollados en el Taller Libre

Mano Alzada, un espacio de trabajo de resistencia gráfica en donde estas ideas hacen sentido y toman forma por las personas que lo levantan. Y por otro lado, todos los agenciamientos afectivos y teóricos desde círculos de disidencia (talleres, charlas, exposiciones, encuentros de lectura), también como forma de aprendizaje informal, vinieron a decantar en reflexiones de castigo de género, autodeterminación y valoración de los entramados sensibles e íntimos como espejos de la realidad.

Finalmente, espero este proyecto se enmarque dentro de una perspectiva especulativa dentro de una dimensión autoral, que invite a más agentes pensantes a disentir y cuestionar de manera crítica las formas establecidas de generar y hacer circular imágenes de sentido, abriendo brechas trans e interdisciplinarias para abordar temáticas periféricas dentro de la disciplina del diseño, apostando a aquel rol del diseño que pone su ojo de interés en volver visibles las estructuras invisibles que nos rigen.

SÉPTIMA PARTE

ANEXOS

Fichas bibliográficas

Relatos completos

Bibliografía

- AHMED, Sara. (2019) Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- ARFUCH, Leonor (2015) Arte, memoria y el archivo. Poéticas del objeto. Sao Paulo: Revista do programa avançado de cultura contemporânea. [En línea] <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>> Consultado el 13 de diciembre, 2019.
- ARFUCH, Leonor (1996). Presencias de la desaparición. Buenos Aires: Facultad de bellas artes, Universidad de La Plata.
- BACHELARD, Gastón. (1993) La casa. En su: La poética del espacio. Editorial FCE.
- BARTHES, Roland. (1967). La muerte del autor. [En línea] <<https://teoriliteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>> Consultado el 27 de noviembre, 2019.
- BUTLER, Judith. (2016) Merleau Ponty y el tacto de Malebranche. En su: Los sentidos del sujeto. Barcelona: Herder Editorial, S.L.
- CHASSEN-LÓPEZ, Freancie. (2012). El arte nuevo de hacer libros. Archivo Ulises Carrión. Kentucky: Departamento de Historia. Universidad de Kentucky, USA.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2013) Cuando las imágenes tocan lo real. Ediciones círculo de Bellas Artes.
- DELEUZE Y GUATTARI. (2002) Mil mesetas. Micropolíticas y segmentaridad. Barcelona: Herder Editorial.
- ESCOBAR, T. (2008). La cultura popular. En su: El mito del artes y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular (pp.109-115). Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- FOUCAULT, Michel. (2005) Nietzsche, la genealogía, la historia. Barcelona: Editorial Pre-textos.
- GIANNINI, Humberto. (1987) La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. 199 pp.
- GUASCH, Ana María (2005) Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. Revista Materia 5 [En línea] <<https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>> Consultado el 13 de diciembre, 2019.
- HEIDEGGER, Martin. (2007) La cosa. En su: Filosofía, ciencia y técnica. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

LEMEBEL, P. (2009) Loco afán. Crónicas de sidario. Santiago de Chile: Editorial Planeta Chilena S.A

MAURGUIA, Eduardo. (2011) Archivo, memoria e historia. Cruzamientos y abordajes. Revista de ciencias sociales, n°4.

MERLEAU-PONTY, M. (2008). Exploración del mundo percibido: las cosas sensibles. En su: El mundo de la percepción: siete conferencias (pp. 27-34). Buenos Aires: FCE.

MORIN, Violette. (1969) El objeto biográfico. Barcelona: Editorial tiempo contemporáneo.

SLOTERDIJK, P. Reglas para el Parque Humano. Una respuesta a la "Carta sobre el Humanismo" (El discurso de Elmau) (p.5)

RANCIERE, Jacques. (2009). El reparto de lo sensible. Santiago: LOM.

SILVA, Viviana. (2016) Enunciar la ausencia. Imágenes de desaparición forzoza en prácticas de arte contemporáneo. Facultad de Bellas Artes, UCM Departamento de historia del arte III contemporáneo. [En línea] <<http://eprints.ucm.es/47092/1/T39903.pdf>>

SUELY, Rolnik. (2010) Furor de archivo Revista estudios visuales. [En línea] <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf> Consultado el 17 de agosto, 2019.

SZILASI, Wilhelm. (2003) La fenomenología descriptiva. En su: Introducción a la fenomenología de Husserl. Buenos Aires-Madrid:Amorrotu Editores.

TEJEDA, J.G. (2006). Diccionario crítico del diseño. Barcelona: Paidós Diseño.

Anexos:

Relatos completos

Sujets 1

4 de Mayo 2019

Cerro Esperanza, Valparaíso.

Bueno es poquito lo que tengo, tengo pocas cosas...

Tengo un somier sin colchón, lo que me encuentro para descansar y un poco de ropa. Yo prefiero mantener las cosas ocultas. Tengo un collar que era de mi madre, con una medalla de plata de hace muchos años... Yo lloro por ella, rezo por ella, me hace soñar... me acuerdo muy profundamente de ella, cuando me tomaba en brazos, es algo muy emocionante, es muy bonito. Es que yo tengo que recordarla, si era mi madre, nunca voy a tener otra... Padres podría tener muchos yo, porque cualquiera que lo golpea a uno en la calle pasa a ser padre, porque los padres son agresivos... Él le pegaba mucho, ella se fue, murió en Linares como hace 8 años ya. Yo esto hago, boto basura, dejo las cosas en la esquina para que pase el camión... Van a volver, voy a tener que hacerles la guardia ahora, me gustan esos jóvenes porque son atentos.

Uh, pasó don Claudio por allí, no quiero ni que me vea que no fui a trabajar... le hago pegas a harta gente por aquí... sí! para ganarme el sustento para el vino y la comida para los perros... Yo como poco, el vino y el cigarro me están acabando el estómago ya, yo me tomo casi 4 litros en el día y uno en la noche, ¡Já! me como dos o tres cucharadas de comida al día, ahí tengo la fuente con comida.

Yo estoy esperando que diga ya upa chalupa, a cuando él diga tienes que partir del mundo pues partiremos, agradecido Dios mío, y si me toca la hora de partida tú lo dirás, te agradezco por haberme cuidado. Yo soy evangélico, me gusta el evangelio, ahí tengo un libro que es de otra religión pero igual me gusta leerlo en el día, lo guardo con cariño.

Acá tengo mi linterna, porque donde vivo es muy oscuro, acá tengo pan que se lo doy a los

perros, acá tengo otro vino, tecito, tenedor...

¿Usted sabe jugar a las quince? Yo tengo un naípe, es que a veces juego con las amigas a la brisca... Yo a veces voy a jugar a la plaza, pero hay que apostar... Se juega de a tres cartas. Mire empieza pidiendo, esto se trata de hacer 15 puntos, se trata de hacerlo en la mesa señorita, puede votar la que quiera si es escoba... Ese vale 9, más uno son 10, 17 me pasé, ahora usted puede sacar cualquiera.

Ah! me esta haciendo trampa, se ríe usted no más... Ahí le alcanza, tiene los quince... Ve, le alcanzó justito ese es escoba, sacó todo. ¡Ja! me fui de verga, casi me dejó en la calle, jajajaja... Eso es lo que juego yo.

¡Hola amiga!, ¿Cómo está? Siempre alegre usted...

Tengo hartos amigos aquí, amigas y amigos. Es que yo camino para Villa Alemana, compre una tarjeta de metro, para poder movilizarme, a Quilpué, Villa Alemana. Lo tomo ahí en Portales. Le meto carga de \$3.000 o \$4.000. Es cosa de viajar no más con la tarjeta.

Me alegre que me haya encontrado... yo quiero encontrar a mi hermana, en Linares.

Yo estaba ahí... Diez para las ocho de la mañana asaltan a la otra niña, del Inacap, el que está acá abajo. Le quitaron sus cosas, la tiraron pa' bajo. La ambulancia, los doctores, pensaban que estaba muerta pero estaba viva. Solo era aturdimiento, se pudo haber golpeado el cerebro. La están velando arriba, yo creo que como a las cuatro o cinco la viene a buscar la carroza y se la llevan.

Ahí va el bastardo, ¡Ven pa' ca Vaca!... Menos mal que los perros están tranquilos... ¡Yo lo amo! El se llama Fofó, esa Vaca, por allá anda el Chico, es peleador ese, ese muerde cuando lo molesto... Yo no sé qué se creará este desgraciado, la otra vez me echó a los pacos porque yo me metí a defender a los perros.

¿Oiga qué le dijo su amiga?, perdone. Está haciendo una investigación ¿de qué?, ¿de mí?...

Bueno yo tengo re pocas cosas, tengo una olla, un sartén, tengo tres frazadas, no tengo col-

chón... Duermo a la vida.

¿Tiene algo que le recuerde traiga recuerdos?

La muerte de mi padre y de mi madre, y la de mi hija chiquitita de 11 años. En el 2010 un desgraciado la violó, mi mujer no la quiero ni ver... por qué la voy a querer ver, por qué se le ocurre dejar la niña sola. Yo lo tenía que hacer, tenía que cumplir un trabajo yo... Y resulta que le digo al bastardo de mi vecino: ¿Me podís cuidar a mi hija? Hasta medio día no más, más ratito vengo a buscarla. Sí me dijo, no hay ningún problema...

Pero yo lo maté, yo lo maté hija, 14 años en la prisión.

Yo me conseguí con otro amigo una 9 milímetros especial. Al otro día el maldito puto me dijo ¡Hola vecino!, yo, Hola... Le pegué un tiro en la cabeza altiro.

Y mi hija, ella se ahorcó, me dejó una carta... papá... No puedo olvidarla, perdone... Sabe que yo me entregue solo a la policía, la policía no me buscó a mí. Yo me fui a entregar, le entregué el arma al dueño, que me la prestó mi amigo.

Incluso, por decirle algo más... vergüenza sí. Yo no le puedo mentir a usted... el dueño del restaurant salió con un bate a tratar de quitarme el arma, yo me di vuelta y le disparé también en un hombro y le quité el bate. Salí corriendo, llorando y corriendo. 8 tiros no más le puse al cristiano, se murió dentro del local... el otro no se murió porque le pegué un puro tiro. El que violó a mi hija se murió ahí mismo, se desangró... Pa qué lo queríamos vivo?... Era mi amigo, mi vecino y mi amigo.

Yo iba pasando por la avenida cuando de repente veo a mi amigo y le digo, hay visto al loco Fernando? Sí, me dijo, está en el restaurant donde vay' a tomarte las cañitas tú. Gracias. Yo entré al local y él me dice 'hola Agustín', te andaba buscando' le dije, porque te vengo a matar... por qué me vai a matar vo? Se murió. Después tuve problemas cuando salí de la cárcel, con los familiares, algunos no más. Igual me mantiene cortó la policía, cuando me ven me controlan antecedentes.

¡Hola!, bien amiga, que le vaya bien, ¡bonito gorrito!

Muchas gracias amiga, gracias. Es simpática, ¿quieres? Yo se lo agradezco amiga, aceptemelo por favor.

Yo no tengo colchón, pero me van a regalar uno ya, ahora que viene todo el frío...

Como tiraron la niña al barranco, me allanaron no mas, tengo que ir a presentarme a declarar como testigo, nada más. Si yo los vi a los cabros, pero no pensé nunca que iban a hacer eso, yo pense que eran amigos. 22 años, jovencita. La que están velando alla arriba también, tiene 23.

(...) Llevo casi 10 años aquí en el barrio. Antes vivía en la Caleta Portales, abajo, en los hoyos. Esa es mi historia, señorita, con todo respeto hacia usted yo estoy limpio, solamente actué en defensa hacia mi hija nada más. Maldito fue el día en que el dueño del local se metió, no tenía porque meterse, fue tonto.

Yo me entregue solito, no tenía miedo. Fui al segundo día después, me andaban buscando. Me fui a un barranco, me tapé con un nylon y pasé harto frío, al otro día lo intente, abrí mis ojos, me saqué los cordones yo mismo, mi cinturón, y me amarre los pantalones con un pedazo de cordón, no podía seguir así me iban a buscar siempre, 'mejor entrégate' dijo el pensamiento.

Le dije al sargento, yo vengo a entregarme porque cometí un homicidio, un homicidio grave. No traigo arma, nada. Me dijo ya, espere un poquito, llamaron al teniente, pase pa' ca' pa' tomarle los datos. Era mi vecino señor, el me violó a mi hija y ella se ahorcó aquí está la carta... pero, ¿me permite conservarla? ... perdone... La tuve que plastificar para que no se arrugara porque ella la escribió... y tengo una foto nada más.

Yo la recuerdo, tengo 14 hijos, soy casado y separado... hay unos allá en cerro de la cruz, en valparaíso, villa alemano, están separados todos... hay uno que es paco, un matrimonio lo adoptó, y le dieron educación, estudio, todo... es un policía.

La tiraron por el barranco ahí pa abajo, le quitaron su mochila, su teléfono, unos anillos... Unos

chicles encontré yo en la mañana cuando pase... Agarre el desodorante. Tengo que llevar al tribunal yo esas cosas. Las tengo guardadas en una bolsa, las agarre con un paño para que no quedaran mis huellas, las voy a llevar para que las presenten como prueba... me dio pena como estaba, cayó entremedio de todas las matas de espina, se rasguño hasta su carita....

Los tipos salieron de una plaza, en la mañana, tempranito, iban por ahí para arriba, yo estaba tomando té...

No le molesta el humo a usted? Usted fuma?
Yo soy bueno pal vino y pal cigarrito...

Mire mi radio, ¿quiere conocerla?... La antena se quebro... empieza a las 6 el programa, con Marco Antonio Gallardo Segovia. Todos los días ando con la radio, resulta que me aburro, y no me gusta usar reloj, no me gusta, anillo ni reloj ni cadena... porque para sacarme el reloj mire lo que me hicieron, con un cuchillo, una navaja...

En la radio, opinan cosas que no quieren opinar.

Le hago una pregunta señorita, ¿por qué me buscaba?

Lo único que me recuerda mi vida es la muerte de mi hija, la recordaré hasta el día de mi muerte...

Sujetx 2

10 de Junio

Línea del tren, Talagante

Yo vivo aquí en la línea, en un ruco... incluso me faltan frazadas, igual ahora empiezan los más fríos, después voy a la municipalidad y paso el carnet porque allá me regalan nylon, me entiende entonces para poder cubrir, me entiende, porque la Jana me dejó ese ruco a mí porque a ella le armaron una pieza de 3x6 con un ventanal de aluminio y ella me dijo... porque ella me dice 'el Pala': Pala quédate ahí' así que ahí toi' quedándome ahí... Anoche llegaron unos chiquillos de allá de Melipilla ahora, de la Padre Demetrio, esta casaca me la pasaron ellos, y tengo otra más ahí.

(...) Aquí mismo a la vuelta tenía un somier, o sea un colchón parado, y en vez de llegar y sacarlo porque lo tenía apoyado en un árbol, llame a la señora, 'Oiga señora usted lo va a botar', 'no', me dijo... así que como pude tuve que traerlo para acá, después llegué a la línea y ahí tuve que descansar... Lo dejé afirmado, fui a buscar el respaldo y ahí llegué con las cosas al ruco... Como le digo ahí paso para quedarme en la noche... Igual también podría hablar con la Jana, bueno que la Jana anoche se portó mal, me pegó un cadenazo con una cadena, o sea con un candado, así que mejor no vaya na' para allá mija le digo altiro... porque anda... esa los fines de semana se pone a tomar, se pone agresiva, a sacar la madre, que aquí allá... Yo soy reacio a andar peleando, alegando, y menos con las mujeres, con hombres sí, si a uno lo pasan a llevar ahí tiene uno que meterse, pero no con mujeres.

Desde aquí en la línea usted va a ver un ruco que tiene un nylon negro, ese es el de la Flor, y ahí mismo donde está ese ruco, al frente vive la Jana en una pieza que tiene puras planchas osb.

El único recuerdo que tengo es de mi familia, que si yo soy de San Beca, tengo todas mis cosas allá... Y ahora voy para los tres meses que no le avise a nadie sí de allá...

(...) A mí me gusta trabajar, no como el Pandilla que le gusta trabajar con la pura lengua, no tiene ni un callo en las manos, jajajajaja, y aparte que la Flor ya le pitó un pulmón, le pegó una puñalada... Cuando salió presa, porque estaba presa ella, donde vendió la tarjeta rut a un extranjero, se la vendió en 15 lucas... y qué es lo que paso, que estos compadres empezaron a hacer estafas, como el cuento del tío una cosa así, entonces qué es lo paso, que las estafas las hicieron en Quillota y en Talca, por eso la Flor tuvo que estar yendo a tribunales.

(...) El ruco de la Jana es el que está ahí con ventanales, delante yo la vi que iba para allá, y no, no anda curá, esa toma los puros fines de semana, es la que me pegó el cadenazo en la mañana, o sea anoche... De tonta, yo salí a conseguirme agua porque no tenía agua, y voy caminando y aparece por detrás y pa y me pega el cadenazo, y yo pesqué una tabla y

le digo 'Qué te pasa?!' porque ella quería seguir pegando cadenasos así que le dije no, le dije yo, a ti no te he hecho nada, al contrario, por qué creís que yo me quedo aquí, porque a ustedes yo las cuidó, a ti y a la Flor, porque el Pandilla llegó hace poco, andaba en el sur viendo a su familia. Fita cuida a las chiquillas me dicen, y por eso yo me quedo aquí: 'Flor, en caso de cualquier cosa me pegai un grito, Jana, cualquier cosa me pegai un grito... Ya Palita, y se queda el Gato, el Gato, el que cuida autos en la calle principal de ahí, ese también se queda ahí mismo donde está la casa de madera que tiene una antena, pero a esta hora no lo encontraré'.

Anda no más, por último llegai y corris y sacai la foto.

Tamos listos? Ya, corte corte. Jajaja

Sujetx 3

11 de Junio

Linea del tren, Melipilla

Dígame.... Ya, pero ¿en qué sentido?, ¿qué preguntas? Ya po', hagámoslo aquí... Ya, sube, con confianza....

Bueno yo me llamo [REDACTED] tengo 36, tengo 5 hijos y vivo en la calle... Hace como un año ya, vivo con mi pareja y mis hijos con el papá... igual los veo, pero día por medio...

Obvio que sí, para un hombre es más fácil, para la mujer en cambio no, le pasa cualquier cosa a la mujer en la calle...

¿Es más peligroso?
Demasiado.

Para una mujer es difícil vivir en la calle... Igual yo viví toda mi infancia en la calle, después tenía mi casa, la vendí porque tenía que pagar la universidad de mi hija mayor, tiene 25, está recibida en ingeniera en computación.

(...) Aquí vive harta gente, hay un ruco por acá, otro por allá, otro allá, ese de allá es un

container... y de ahí pallá pa arriba hay cualquier ruco pero no te recomiendo que vayai' pa allá pa arriba porque son... otra mente, te cogotean y todo... Yo soy de allá po', mis hijos viven allá, si allá me conocen todos, además como soy mujer, no falta el hueón pasao' a vio' de repente, que se ande mandando condoros... Sí, varias veces me ha tocado pelear po, pero ni un brillo porque ya pa mi, eso ya era ya po, nacieron mis hijos y ya dejé todo ese de lado... Hay hartas cosas difíciles pero esas no puedo contártelas...

Oye y pa' cuando tenis que tener ese trabajo? Por qué no nos ponemos de acuerdo pa mañana mejor? Yo estoy en la mañana sola, mi marido llega a las 2, y así tenemos más facilidades pa' que saques unas fotos... ahí te hago las respuestas porque ahora estoy... estoy en otra volá... ya? Pero igual un gusto haberte conocido... Hasta las 2 tengo chipe libre y así estamos más cómodas conversando.

Mira yo me voy a juntar con mi amiga de al frente y ahí podríamos juntarnos contigo, te esperamos el viernes, a una hora que te quede adecuado a tí.

Sujetx 4

19 de Junio

Av. Vicuña Mackenna, Melipilla

Mi nombre es [REDACTED] soy de Melipilla. Fumo droga porque mis padres no me estiman, y tengo la enfermedad del Sida.

Tengo 31 años y pienso que la enfermedad del sida no existe, que es solo algo de orden mental, porque mucho tienen que ver las enfermedades con la mente. En la calle una persona de estrato social alto tiene mucho parecido.

Hace más de 10 años. Bueno yo soy de todas las calles de Melipilla porque en todas las calles pido, entonces camino por donde sea y me meto a la casa que sea, donde quede. Depende del patrimonio que conserve la buena voluntad y no acceda a agresiones, si comparo con cualquier persona digamos de la calle,

con todas. Me agrada o no me agrada.

Estoy mal herida, no me gusta, me duele el cuerpo, sangro. Muchos golpes neuronales, me cagaron la cabeza con cuatica. Te cuento amiga, yo sería una profesora si mi familia no me hubiera jodido la vida, cachai? Mi familia me jodió la vida porque tuvieron envidia de mi cuerpo, yo tenía muy bonito físico... Ya mi chanchita, que me lleno...

Chao amiga, que llegues a tu casita bien, que nadie te acose nunca.

Sujetx 3 y 5

20 de Junio

Línea del tren, Melipilla

Una casa estable... Tuve una casa shhh pero con todo, una casa para mi es harto, porque la familia, los hijos, tiene harto significado.

¿Consideras que este es tu hogar?

No...

¿Hay algo que conserves de tu antigua casa?

No, nada... La pura planta

Esa me la robé jajajajaj, saqué esas dos patillas... esta es la Mala Madre que le dicen po', la conocí?...

La guardé de recuerdo, pa' tenerla ahí, dan alegría las plantas, es de la casa donde vive mi hijo.

A mi me ha costado, o sea imagínate... llevo poco, si yo antes nunca en mi vida había vivido así, llevo como seis, siete meses... me ha costado adaptarme igual, pero acá tengo mi espacio, mi privacidad, todo... me levanto a la hora que quiero, me acuesto a la hora que quiero, todo... en cambio en una casa no se puede, con los hijos no se puede...

Si me tuviera que ir de aquí no me llevaría nada, nada... La pura planta... esta cadena porque me la regaló mi hijo, estas otras no, son regalos que me han dado los chiquillos... ¿Querí un regalo?

(...) Es que yo no me junto con mujeres, me junto con puros hombres, porque las mujeres son muy veleidosas... Una pura amiga la que vive al frente no más po', pero al paso no más po' de repente

así Los hombres para mi no son peligrosos por lo menos para mi porque ellos saben como soy, con todos yo impongo respeto, pero no... me llevo bien con ellos.

Mira yo ando con esta, ¡Y tenía otra mejor! O de repente andaba con una manola, pero esa la regalé... Tengo esta tijera también, es que de repente uno nunca sabe, a veces una está sola... Siempre una tiene que tener algo... Por aquí andan unas cabras chicas que se andan volando, yo igual me vueloo... ¿Tú te volai'?

Es que nunca tuve infancia, mis papás murieron, siempre sola... Yo y mi hijo, lo tuve a los 14 años... y mi hija que está en el norte ella, está recibida en ingeniera en computación, ella está en Arica... Mi otro hijo es... es como se llama, es... seleccionado nacional de la selección chilena de volleyball, mide 1.95m, se parece a mi, jajajaja Y tengo una de 14, me salió chucara esa... Y el más chico tiene 11, vive con mi comadre allí en Campo Lindo, en la población de allí... Pero igual yo lo veo, día por medio... Me hace mal verlo sí, como que me quedo... No puedo estar con ellos, los extraño demasiado... Nada, no, recuerdos no, esta es toda mi vida po'... Es que una no conversa con nadie po' yo que te agarré confianza no más.

(Gritos)

Ah! Ahí viene la enferma, esa es una hueona enferma, jajaja...

Despreocúpate, estate tranquila... no se preocupe, aquí pura gente buena no más.

Hola, yo me llamo Karen, la Karen Paola... Jajajaja...

Esta es la amiga que yo te decía delante... La loca que vive al frente.

¿Presta el fuego po'!

Yo le decía a la amiga que nosotros nos volamos... Pero todo relajado, todo tranquilo, ¿Permiso!, permiso yo le voy a poner.

(...) No, yo no, yo no ando con nada, yo tengo las manos buenas, y una que es escapaoora ... Con una petaquita no más, yo siempre ando con las manos limpias porque sabe que, si

yo no le hago nada a nadie por qué me van a hacer daño a mi, y si no, aunque sea un combo que pegue me voy a ganancia, ¡Toma amiga!

A mi... A mi me da vergüenza volarme frente tuyo...

Sabe que, yo soy hermanita de ella, de cuando no estaba metida en la volá... Yo era pura discoteque, puro estudio, cuando tenía físico, tenía cuerpo... Éramos iguales, éramos las modelos... Tengo 36, ella igual tiene 36.

Yo vivo con mi pareja, se llama Chana... Jajaja cuando era lela yo, esta era mi marida, andábamos siempre juntas como hermanitas, de la mano cachai, me cuidaba mucho...

Yo antes tenía departamento, las dos teníamos departamento si yo primera vez que vivo en ruco, allá tenía de todo, me faltaba puro tener un plasma en el baño, si po si yo tenía lavadora automática, tenía confort, computador, equipo tenía de todo porque cuando una tiene familia tiene de todo po' cachai, más encima los vecinos te ayudan, así como te tiran pelás... te ayudan.

Sí porque yo tenía otra amiga, que según yo era amiga... Oh, sabís' que, se ponía caliente conmigo y después cuando voy sabiendo que cuando no estaba yo se tiraba los medios piqueros acá, ¿sí o no Pauli? ... Esas no son amigas... Yo aprovechaba porque la hueona me daba de todo lo que yo quería, todo lo que le pedía... Es que por tener a alguien al lado, por no estar sola... Si cuando yo no estaba se pegaba los medios piqueros, llegaba corriendo porque le gustaban los hombres, les gustaban los dos lados, es que ella era de ese corte, era bisexual. Yo la veía como amiga... si como mi sobrina, mi sobrina también es así po'...

Cuando esta me hace señas de aquí pa' allá, o yo la llamo, siempre juntas... estamos de lejos pero siempre hermanitas, siempre aguja, si nos cuidamos... Allí vivo yo en ese container, y ahora lo cerré bien allí al medio y le puse sabanas de polar, un mueble, una alfombra y un brasero así que queda calentito oye, anoche estaba ca'gá de calor adentro,

transpirando... transpirando adentro.

Allí vivo con mi pareja pero no es na' muy buena tela el longi culiao', se pone bueno pa' los vicios y trae para tomar y para él solo eso si po'... y a mi me pinta el mono y a mi me gusta tomar po', aparte me hace daño... Mira el otro día, Paulina, cuando pasaste a dejarme esa cerveza, yo estaba tranquila y ya se puso a hablar hueas, a gritar... A él le gusta que yo gaste toda, toda mi plata para él. (...) A mi me encantaría ser independiente pero si no me pega el loco po hueón, sabís que a mi me encantaría decirle a los chiquillos puta tomemos esto pero cómo se pone... como el otro día si se pone como perro, en vez de reír, de compartir, se pone bravo, se enoja.

Yo también tengo una hija de 16 años.

¿Te queda bueno? Mira tiene una piedrita, este me lo dio ese, me dijo mira mamita porque a usted lo de la basura le llama la atención y aquí esta po' ese me regaló. Te queda bonito.

No po, no se puede, te allanan, te revisan todo... La pareja po, te revisan todo y de repente hay cosas que no deberían estar y se enojan po', y pa evitar problemas mejor llevarlo todo en la mente no más. Yo tengo fotos pero allá en la casa de mis papás, son de cuando tenía cuerpo, tenía los medios pechos, ahora no, catcha ahora estoy plana. Antes ahí con un sombrerito, pelo suelto, con la parte de arriba del bikini, sin cejas y un short, jajajaja... Me faltaría cuaderno para poner ahí todos los recuerdos po'.

Mira esta pupi, tengo un barnie, una barbie... Tengo esta aloe vera para la cara también, mira.

(...) Usted sabe cuando quiera no más viene a vernos

Sujets 6

8 de Julio
Avenida Recoleta

Vivo en la calle por decisión y por opción... por problemas al acceder, porque yo me declaro como anarquista, en el fondo una cosa es que una tome una decisión en contra, es ser anarquista y no ser hueón... es decir estar cagao de frío, a todas las violencias que una se expone, porque en calle obviamente hay una sobre violencia de los otros cuerpos, porque en el fondo por algo existen cámaras de seguridad, las rejas, las puertas, las ventanas... En esta habitabilidad no hay puertas, no hay baños... porque yo duermo así como... hago un ruco que se le llaman, es móvil, es como la casa caracol que le digo yo, que tampoco técnicamente es una casa, los rucos son cartones, bolsas y a veces carpas cuando hay cachai... así se va configurando, y me gusta el nombre porque es como lo que tenían los indígenas, un poco menos porque los indígenas no tenían que moverlo, y se podía hablar si de una sofisticación de los materiales porque ellos tenían materiales mejores con que podían armar y eso hacía un respaldo de la cosa.

El género yo también pienso que es un tema de exclusión, Marx, ese que todo el mundo lee... Yo creo que deja abajo en su análisis a dos cosas porque casi siempre se analizan dos, que es el trabajo doméstico y el trabajo sexual... eso no lo tocan, no lo profundizan... y el tema doméstico que uno lo asocia al tema femenino, del concepto mujer, hay otras bajadas que nadie las ha hecho, entonces ahí como que hay otras limitantes... Yo estoy de acuerdo con sus análisis pero le faltó como esa parte de la teoría de género más importante, porque todos lo leen y ahí hacen una bajada de los temas.

Ahora entiendo hoy día, que la mayoría de las compañeras mueren a los 40 años, enfermas de VIH, sin un trabajo estable, porque no cambia mucho... hay gente igual que rompe la regla claramente, pero la gran mayoría... en américa latina el 98% de las mujeres trans están el comercio sexual, esta cifra la levanta las XXXX trans, que son una agrupación latinoamericana que está en red, que nosotras no estamos por motivos personales de nosotras, pero tampoco desvirtuamos el trabajo de las compañeras. Nosotras estamos

recién levantando información, estamos en la investigación, en un trabajo permanente porque no es solo llegar, con las chiquillas hay una co construcción, porque en el fondo las veíamos todos los días, conversamos todos los temas y nosotras escuchamos, vemos lo que se pueda aportar y así todas aportan.

Yo creo que todos pensamos en una casa, es como una regla...

(...) El siempre molesta, es un cura... mira si quiere echar a la gente de la calle de la iglesia... ese es el fascismo en el.

Casi todo este tema está basado en el sometimiento, porque cuando llega el capitalismo y toda esta lógica, cuando a la gente le quitan todas sus tierras y lo único que le queda es la producción de sus manos, o sea la fuerza de su trabajo, eso da paso instantáneo al sometimiento de la pobreza. Hoy cuestiono yo que en esta iglesia vivan solo 6 personas y sea del porte de toda una cuadra, y no la compartan aunque hablen tanto del discurso de amar al prójimo, dar hasta que duela... Eso se escucha super bonito, pero no se traduce hacia los hechos.

Yo creo que más de algún niño, aunque sean las monjas, debido a esas jerarquías que se dan, habrá sido abusado en este mismo lugar. Entonces nosotros no podemos seguir permitiendo que en todas partes estas personas estén haciendo cosas, entregando donaciones a cambio de favores sexuales. Nos preguntamos nosotras si sería posible una intervención del sename, para hacer exámenes de psicólogos, especialistas, aunque claro el sename deja harto que desear... A mi siempre me molestaron que me estaba comiendo al cura, por mis condiciones sexuales claras, y yo apelo solamente a tener una bodega, pero claro anarquista, travesti... Y no es como que las travestis tengamos un espacio en la iglesia, cachai? Y yo lo expliqué, nosotras mandamos un proyecto como organización social de personas trans y se los traté de explicar, pero yo no me he juntado con nadie de acá, se lo puedo asegurar y no he hecho ninguna práctica rara dentro de todos los espacios de la lucha porque

nuestro proyecto es un espacio de bodega para guardar las cosas de la cooperativa de trabajo, para trans y mujeres. Y el cocinero al salir, dió su testimonio explicando que el mecanismo para entrar a los beneficios de la iglesia era hacer tríos con ellos, así funcionan los favores.

Hay cuatro formas de abuso, uno que es el abuso intrafamiliar, cuando una persona no tiene discernimiento, el abuso económico, o sea si es alguien de la fila que esta pidiendo algo para comer que es muy básico, entendemos que esa persona viene de calle, es vulnerable, entonces cuando tu le ofreces otro tipo de cosas a cambio... bueno es por necesidad, tu cachai. El problema está en que se hacen las denuncias de estos casos, que son varios ya, pero pueden cerrar el comedor por esas denuncias, ¿cachai?. Para eso nosotras igual tenemos una respuesta porque si lo cierran el evangelio sería solo una palabra entonces. Una voluntaria de adentro, la que nos va a regalar las zapatillas, me dijo: Yo tenía en la bodega las cosas para dárselas (porque ella no las vende) y las sacaron de ahí no se como, finacé el baño, hice de todo, entonces no entiendo... Ahí yo le conté como funcionaban las cosas. Pero es innegable que el comedor es necesario, si aquí llegan muchas personas, por ejemplo las enfermedades crónicas, el otro día se acercó un cabro así normal, heterosexual, con VIH... Paris, me dijo, estoy mal, mostrándome sus pastillas del tratamiento, no le quise preguntar nada porque entendí que me estaba confesando que se había contagiado y estaba tan drogado que ni come, como una no más, pero yo por lo menos com dulce en la mañana... Pero para esas personas que estan en situación calle, el comedor es importante, perdieron los nexos con la familia, vienen de una casa y bueno no se portaron bien, lo echaron... Pero es innegable que necesita comer.

Yo llego a la calle por una biografía de la adolescencia de mi mamá, bueno mi mamá me tuvo a los 11 años, claramente sin una educación formal, con todas las precariedades que eso también incluye la historia de la fecundidad. De algun modo la historia de vuelve a repetir porque yo escuche esta

relato cuando mi abuela murió, como que me conversó ciertas cosas cuando ella estaba enferma, que eramos dos hermanos, que a mi hermano si sabía de él pero que a mi nunca me encontró, que me salió a buscar, porque mi mamá así como enbarazada un día salió de la casa y no volvió más sin nosotros dos. Obviamente que hay una negación ahí a la maternidad autoimpuesta y también es por el tema del padre, ahí aparece la figura paterna que no se quien es, pero algunos dicen que tuvo que haber sido alguien que le gustaran las niñas. (...) Bueno después mi mamá a mi me vende, esto empezó cuando yo era un infante, bueno con mi maá, mi papá, mi tía cachai, y todo bien, no había violencia, había plata, era un mundo casi de bils y pap, teníamos radio... y ahí yo escuché un programa de radio que me dejó bien marcada porque todabía lo recuerdo, hablaba sobre los hijos adoptivos y me di cuenta de que varios patrones de ahí se repetían en mi y ahí empecé con la duda de que no era hijo de ellos biologicamente, y por eso empecé con varias crisis en un principio, de conducta, que llegaban los pacos a buscarme porque me portaba mal, en el colegio por el tema de la sexualidad me echaron.

Sujetx 7

8 de Julio
Avenida Recoleta

[REDACTED], tengo 34, tengo 3 hijitos hermosos.. estoy con uno en camino, feliz igual. La vida aquí en Mapocho es dura, pero hay que saber llevarlo, tirar pa' arriba no más po'. Ayer justo en la noche encontré un arriendo, pero estuve viviendo con mis hijos en la calle tres días, en una carpa con mis tres chaparritos. Ahora ya tengo un arriendo. Pero después de... Uh, de vivir en hoteles, de pagar 15, 20 lucas, correr todo el día de allá para acá... y tengo que andar con todos.

Bueno el Danilo igual va al colegio, la Andrea tuvo que congelar la universidad porque me ayuda a mi a cuidar a la chiquitita. Todos los vecinos sabían que nosotros estábamos ahí entonces si venían los pacos o

algo, ellos nos avisaban.

Tenía una carpa y varias frazadas, el papá del niño tenía así que ahí nos quedamos. Me llevaron un coche entero con todas mis cosas, un carro igual... Me han quebrado lo brazos igual... Bueno toda la mercadería igual te la llevan por ser ambulante pero uno va a la muni y te dan ayuda para cuatro meses, tres meses... y yo necesito ayuda ahora, si mis hijos no se inflan con un bombín, no comen aire... Y así, con los vecinos más que nada, entre todos nos cuidamos... Ahora ya no ya, se ha arreglado un poco la situación, he podido vender un poco más, bueno no tanto tan poco, peor tampoco están tan caros los hoteles, que son quince lucas.

Ahora ando vendiendo mis banderitas, pero vendo de todo, bufandas... Lo que venga de temporada, todo para mí es comercio, todas las fiestas, todo es comercio...

No tengo nada, un coche en mi pieza y una tele que me prestaron, y nada más.

Tuve una infancia en la calle... de ahí partió. Con mi mamá en la casa yo no me llevaba muy bien: Yo soy la hija de la violación, soy la hija violada del hueón que nos vino a robar y mi mamá cree que yo no se esas cosas y yo me acuerdo, era pequeña pero me acuerdo de todo.

Mi cuarzo es lo más lindo que tengo, es de la suerte... Cuando no salgó a vender con el... Siempre anda aquí. El otro día salí a vender y no lo podía encontrar y de repente estaba en el coche de mi hija, siempre me acompaña, es mágico. El papá de mi hijo salió a cachurear pa' arriba y ahí lo conseguí y yo se lo robé. Para mí significa dinero, yo lo froto y es una suerte de amuleto, es de creencia mía y ya lo llevo aquí hace ratito... O mis elefantes, me los froto cuando estoy... Bueno todo esto es de la basura, todo, todo, ha salido del cachureo porque no hay como para andar comprándose cosas... Antes si po, yo tuve una casa hermosa, una casa preciosa, de segundo piso... Mis hijos gozaban de una vida de ricos, y de un día para otro no hay nada, perdimos todo... Reventaron la casa y yo bueno andaba robando, antes me gustaban las pistolas, mucho tiempo... Estuve presa, mi hijas se criaron de los 5 a los 11 solas, igual siempre las ayudé desde adentro pero no es lo mismo, su papá me dejó sola y yo

tenía que robar para ellas... Me pedían que la abortara y yo no la quería abortar. Y ahí está tiene 19 añitos gracias a Dios.

Yo quise que estudiara, estudió y estudió y está en la universidad, sacando la ingeniería en autotrónica, y es una señorita... Ella es mi fuerte, osea mis otros dos hijos igual pero ella es como... Es mi sostén, es mi centro, mi báculo, para mí ella es todo, la Andrea... Si ella no estuviera, si se me fuera con el polo lo yo me muero... Ha sufrido tanto pero ahí sigue, ¡es una perra! En la buena manera de decirlo... Ella parece a veces la mamá de mi hijo, ella se queda en la casa mientras yo salgó a trabajar, congeló su carrera por mí, por ayudarme... Ella es compañera, es aperrada, ¡va a todas! No a todas gracias a dios...

Para defenderme he tenido de todo, pistolas, las cuchillas no me gustan muchos pero también las usaba.. no sé po' en la calle tienes que aprender a usar de todo... Lanzas, sobretodo cuando estás presa tienes que aprender a pelear a puñaladas, o a combos... pero ahora ya no... Ya pasó todo eso, aunque claro si tengo que defenderme si lo voy a hacer. Pero antes me gustaba, me ponía a pelear y al tiro sacaba una pistola, pero ya no ya po', ya me paquiñe muchos años de la vida, el tiempo ya está malo aparte... Hay que hacer otras cosas ahora.

Sujetx 8

10 de Julio
Feria Estación Mapocho

Mi Nombre es [REDACTED] tengo 46 años, convivo con mi pareja que es [REDACTED], tiene 48. Llegue a situación calle por el papá de mis hijos, el papá del menor. Él estaba preso y tejó muy bien la historia que llegó a contarnos para estar con nosotros supuestamente para siempre, y de repente me vi en la calle sin hijos, sin nada. Fue una especie de secuestro, de secuestro con permiso, él quería alejarnos, yo le firmé un papel judicial y no son los derechos del niño, sino que es un cuidado provisorio, y de ese cuidado provisorio el abusó y me dejó

en la calle, sin nada. Ese cuidado provisorio dura un año y de aquí a esa fecha yo tengo que conseguir casa, sea como sea... Yo estoy dejando que el disfrute, que se tome el té dulce mientras yo lo tomo amargo, yo voy a llegar a subir, a tomar lo que es mío, mis niños.

Acá accedemos a los beneficios que nos dan por se situación calle pero lo que pasa es que es muy lento y realmente no nos sirve, aparte de no tener derechos políticos, no tenemos derechos a salud, a nada, porque no estamos contados en la sociedad.

Tenia mi casa, mi trabajo, mis hijos y éramos los tres inmensamente feliz. Tenía una vida tranquila, no de ricos pero teníamos lo necesario, éramos personas de piel, nos compartíamos todo y ahora... Bueno vivir en la calle es denigrante, te apuntan con el dedo, sin importar los causales que te tienen aquí en la calle, ellos piensan que no, que las drogas, que el alcohol, que la delincuencia te tira a la calle y no es eso.

Por mi género, por ser mujer y estar en la calle la gente piensa que a ti te gusta el huebeo, sobretodo si estás sola, mucha gente piensa que con drogas o con alcohol te pueden llevar no más po... Y si no te golpean, o te humillan. Lamentable o afortunadamente, tener pareja aquí hace que te respeten, ahí te dan tu lugar, y tu lugar siempre te lo da el hombre. Por ejemplo si llega una mujer nueva, una siempre es territorial, una marca lo que es suyo... Una que no tiene nada, de algo tiene que afirmarse.

Somos todos protegidos, si mi vecina queda sola, la cuida mi pareja y así, solos no podemos estar. No porque te agreden, te pueden llevar, quemar el carro, te pueden hasta violar si ven a una mujer sola en una carpa, así que tienes que estar respaldada, lamentablemente, por un hombre.

Mis Valentines, son mis peluches, Valentin Sarapastroso le puse, negro, sucio.. Mandarlo a lavar, no... El tiene todas las energías buenas y malas, yo me desquito igual que como le hago cariño. Esta también el Valentin Cabezón, que me lo regaló mi pare-

ja. Ellos me aseguran, yo duermo con ellos abrazados y los olfateo igual que los animales, necesito sentir su olor, me los pongo en la cara y de ahí ya no los suelto, me ayudan a dormir. Esa es mi manera de sentirme protegida, con los peluches y el olfato. Me regaló uno para el día de la madre y el otro un día cualquiera, así los conseguí.

Yo soy super inmadura... Imagínate que cuando el camión vino y se llevó todo (las carpas del sector), los osos fueron los únicos que se salvaron. Yo no estaba y Eduardo tampoco, y cuando llegue yo, estaba un carro ahí con algunas cosas que quedaron y desde ese momento que yo me aferro a ellos porque soy muy depresiva en ese sentido, los necesito y me ayudan a mí.

Todo lo que te da el gobierno, ayuda, comida, carpas, cosas... Todo eso el gobierno igual llega y te lo quita, no te dan ni quince minutos para desarmar tu carpa y llegan y se la llevan, no tenemos respaldo ni ayuda municipal, te dicen ya pero vayase a los albergues... Claro, pero tienes que salir de ahí a las 6 de la mañana, llueva o no llueva y pa' donde te vayas a esa hora.... Ni siquiera las duchas las puedo usar...

Imagínate yo hago cosas, digo cosas y no me sé las leyes de la calle, y si me las dicen para mí no tienen un valor tan importante, se me olvidan... Yo puedo llegar a meterme a una carpa, pero para mí no es malo, pero para mí pareja eso es una falta gravísima. Yo entre porque no voy a hacer nada malo, estaba conversando... Pero no po', tu carpa es esta, la que está ahí, no esa. Son códigos tan... Si la carpa es como la casa para una. Adentro tengo mis cobertores, cajitas, la luz, mi velador...

A mí si me van a pegar me van a sacar la cresta porque no se peliar, yo te puedo insultar y todo pero a los combos yo sé que salgo perdiendo, por eso siempre el Eduardo trata de que yo no me meta en conflictos porque sabe que no se pelear. Me da miedo tener armas o algo así porque yo vengo de una relación en donde viví con armamentos, entonces ver cualquier cosa de protección personal a mí me conflictúa, me saca

de mi ser, no las puedo ver...

Acá todo se agranda, empiezan los celos, los sacramientos en cara si mi pareja ve que estoy hablando siquiera con el vecino, lo mismo le pasa a las otras carpas, es una celopatía muy grande, que te hacen sentir más vulnerable de lo que eres, porque si el me hace sentir discriminable, que es la misma persona que se supone me está cuidando, imagínate la sociedad... No va a salir el oso a defenderme...

Yo digo porqué si en sector de la vega es donde hay más gente en situación calle, por qué los de la iglesia no hacen nada y no prestan sus espacios para que la gente se quede, si se supone que ellos son los que ayudan al prójimo, y aparte ahí pueden llegar puros hombres. Eso es lo que no se, porqué nosotras no tenemos el mismo derecho, por qué siempre el beneficio primero para los hombres y después al último para las mujeres... Si el hombre tiene frío, yo soy mujer también siento frío, y acaso no tengo derecho a sentir hambre también? Solamente ellos parece... Un poco antes de las siete se puede ver, la fila de hombres y ni una mujer ahí. Si bien hay albergues de mujeres, te echan temprano con niños y todo... y si somos las débiles se supone...

Sujets 9

10 de Agosto

Iglesia de la Recoleta Franciscana

Me llamo [REDACTED] y a mis 38 años igual ha sido la vida un poco complicada, se puede decir en el mundo trans.

Antiguamente yo lo fui, estuve en la calle trabajando en el comercio sexual y todo, pero cuando yo trabajé igual era un tema complicado porque era muy mal mirado, estaba casi todas las noches corriendo de civiles, corriendo de carabineros, también de los nazis para que no me hicieran nada...

Igual pasé momentos fome en la calle porque no me podía realizar, tenía miedo... Me vestía en la noche no más y en el día trataba de andar normal, si así se puede decir, pero igual siempre

quise seguir eso, o sea igual quise ser mujer en una oportunidad, pero me sentía muy mal mirado, porque en las noches salía y era como otra persona y aunque me sentía feliz con esa identidad, por cosas no pude seguir porque igual me golpeaban, tenía clientas que a veces tomaban y eran masoquistas, entonces igual no pude realizarme... Pero ahora ya como están los tiempos, uno lo puede hacer y andar en la calle un poco más libre, puedes ser tú ahora porque ya lo puedes hacer hace.

Muchas veces corrí peligro y mi integridad física también corría peligro porque a veces me tocaban personas que me amarraban, me dejaban así, entonces igual me daba miedo que atentaran contra mi vida, eso igual da un poco de miedo.

Nada, a veces agarraba lo primero que tenía o trataba de tranquilizar a la persona... Varias veces me tuve que ir a las manos con gente en la calle porque igual habitaba las equinas y era complicado trabajar así... pero, pero bien.

Igual ahora me gustaría volver a la antigua vida que tenía, tengo todas las ganas y también tengo las cosas, no me costaría mucho.

Yo vivo con un amigo y somos los dos de la misma onda, a punto ya de independizarme. Cuando yo hacía eso yo ahí vivía solo entonces era más fácil, pero ahora nos acompañamos lo dos... así vivo.

Mis cosas que están en un bolso, cuando las miro pienso en los momentos que viví y eso me trae nostalgia, de volver a ser la persona que era antes... Hay un vestido que siempre me lo colocaba e igual me veía bien con el, era cortito, negro así con brillante, me trae recuerdos y cuando me lo pongo es como volver atrás a todo lo que viví, cuando lo veo siento que vuelvo a ser yo... Vestidos, pelucas, tacones.

Yo creo que fue la lucha que tuve con mi mamá para que me aceptara tal cual como yo era, porque mi mamá tenía una lógica de como me había criado... y después cuando ya me vio conformado en la otra persona, cuando le dije la otra identidad que yo tenía

y lo que me gustaba hacer a mi, que me apasionaba eso... ella igual ya lo ha ido entendiendo, entonces cuando ve cosas ella me las regala "Mira con este personaje esto te quedaría lindo así... Mi mamá es mi mamá y mi papá a la vez, es lo más importante para mi y ella así cumple los dos roles entonces su aceptación fue lo más importante. Ahora conversamos más, tengo mucho contacto con ella y yo le mando fotos cuando me visto y todo, entonces me dice 'Oh te pusiste lo que yo te regale, te le ve bonito...'



ESTA PUBLICACIÓN SE TERMINÓ EL DÍA 1 DE MARZO, DANDO INICIO
AL QUINTO MES DE LA DECLARACIÓN DEL ESTADO DE REBELDÍA. PARA
ESTA PUBLICACIÓN SE COMPUSO CON LA TIPOGRAFÍA BIBLIOTECA Y
BIBLIOTECA SANS, EN TODAS SUS VARIANTES.

2 0 2 0 .