



# TRÁNSITOS Y **TRANS-** FORMACIONES



UNIVERSIDAD  
DE CHILE

**FORO  
DE/LAS  
ARTES  
2021** \*





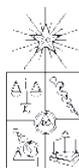
# TRÁNSITOS Y **TRANS-** FORMACIONES

FORO DE LAS ARTES

2021

EDITORES

FERNANDO GASPAR Y GUILLERMO JARPA.



**VID** INVESTIGACIÓN  
INNOVACIÓN  
CREACIÓN ARTÍSTICA  
Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo  
**UNIVERSIDAD DE CHILE**



# FORO DE/LAS ARTES 2021



TRÁNSITOS Y  
**TRANS -  
FORMACIONES**

14 al 30 de octubre



UNIVERSIDAD  
DE CHILE



[forodelasartes.uchile.cl](http://forodelasartes.uchile.cl)

 [forodelasartes](https://www.instagram.com/forodelasartes)

 [Forodelasartes](https://www.facebook.com/Forodelasartes)

 [DiCREA Uchile](https://www.youtube.com/DiCREA_Uchile)







**TRÁNSITOS Y  
TRANS-  
FORMACIONES**

FORO DE LAS ARTES 2021

**EDICIÓN GENERAL Y PRODUCCIÓN:** Dirección de Creación Artística (DICREA), Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Universidad de Chile

**EDICIÓN:** Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa.

**APOYO EDITORIAL:** Francisco Vergara.

**PRODUCCIÓN:** Macarena Simonetti

**DE LOS TEXTOS:**

**DE LAS IMÁGENES:** Archivo Central Andrés Bello, Archivo Teatro Nacional Chileno, Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, Proyecto Emovere, Totoral Films, Francisco Belarmino, Francisco Vergara, Arturo Cariceo, Luis Bahamondes, Lehigh University Art Galleries, Luis Montes Rojas, Luis Corvalán.

**DISEÑO EDITORIAL, IDENTIDAD GRÁFICA FORO DE LAS ARTES 2020 Y DE ESTA PUBLICACIÓN:** Javiera Castro

**IMPRENTA:** Servicios Gráficos J&C

**ISBN:** 978-956-19-1204-5

**UNIVERSIDAD DE CHILE**

Rector, Prof. Ennio Vivaldi Véjar.

Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo

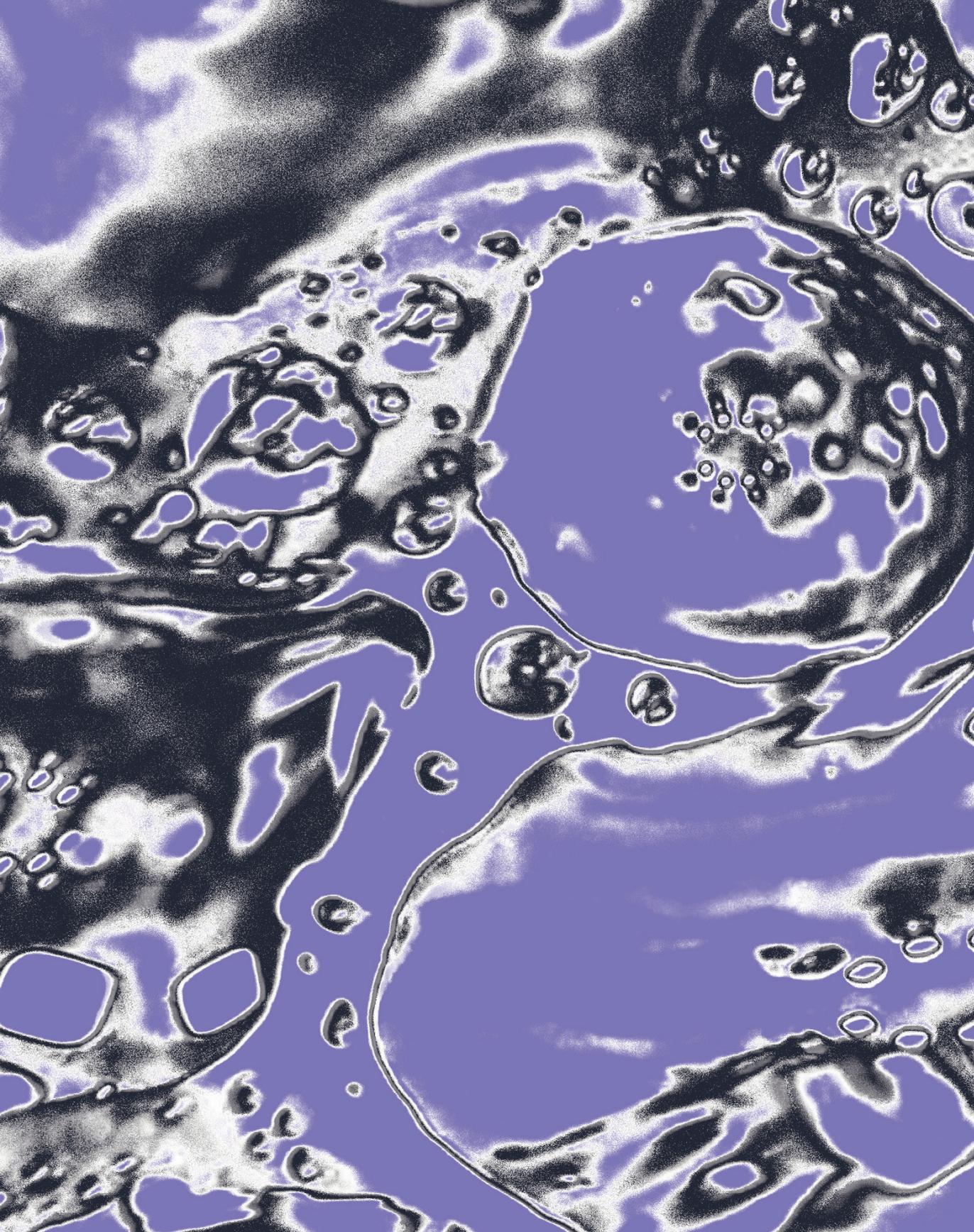
Vicerrector de Investigación y Desarrollo, Prof. Flavio Salazar Onfray

Dirección de Creación Artística

Director de Creación Artística: Fernando Gaspar A.

Esta publicación se editó en el marco del Foro de las Artes 2021 "Tránsitos y transformaciones", y fue desarrollada de manera colaborativa bajo la Dirección del departamento de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, y la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile, junto a una serie de invitados del mundo académico, artístico, social y teórico tanto de la universidad como de otras instituciones a nivel nacional e internacional.

**CÓMO CITAR ESTE LIBRO:** Gaspar, F.; Jarpa, G. (2021), *Tránsitos y transformaciones*, Santiago: Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Universidad de Chile.





# ✱ ✱ ✱ CONTENIDOS

## 1. APERTURA

- I. Flavio Salazar
- II. Faride Zerán
- III. Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa

## 2. INTRODUCCIÓN

- I. Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa

## 3. TEXTOS

### a. Capítulo 1: *Destiempos y época(s)*

- I. Cristián Gómez-Moya
- II. Valeria Radrigán
- III. Arturo Cariceo

### d. Capítulo 4: *Conversatorio Noche de las Ideas*

- I. Françoise Benhamou  
y Tomás Peters

### b. Capítulo 2: *Políticas y subversiones*

- I. Mariairis Flores
- II. Cecilia Coddou, Francisca  
Geisse y Alejandra Saldivia;  
Editorial El Rayo Verde
- III. Constanza Bohle, Catalina  
Lamatta, Javiera Ravest;
- IV. Luis Montés Rojas

### c. Capítulo 3: *Creación artística pandémica*

- I. Natalia Calderón
- II. Mauricio Barría y  
Raúl Rodríguez
- III. Pepe Rovano
- IV. Daniela Sabrovsky
- V. Luis Corvalán

## PRESENTACIÓN

Tras casi dos años de medidas sanitarias para enfrentar la Pandemia del COVID-19, que implicaron un alto costo para la salud mental y física de las personas en el mundo, y con el recuerdo patente de las movilizaciones sociales posteriores al 18 de octubre de 2019 todavía en el aire, nos encontramos cerrando el presente año 2021, uno de los más importantes de la vida política reciente de Chile. Con la elección de Gabriel Boric como Presidente –el Presidente más joven de la historia del país–, y el trabajo de la Convención Constitucional en la elaboración de una nueva Carta Magna, es posible aventurar que el futuro viene marcado por el signo de la transformación.

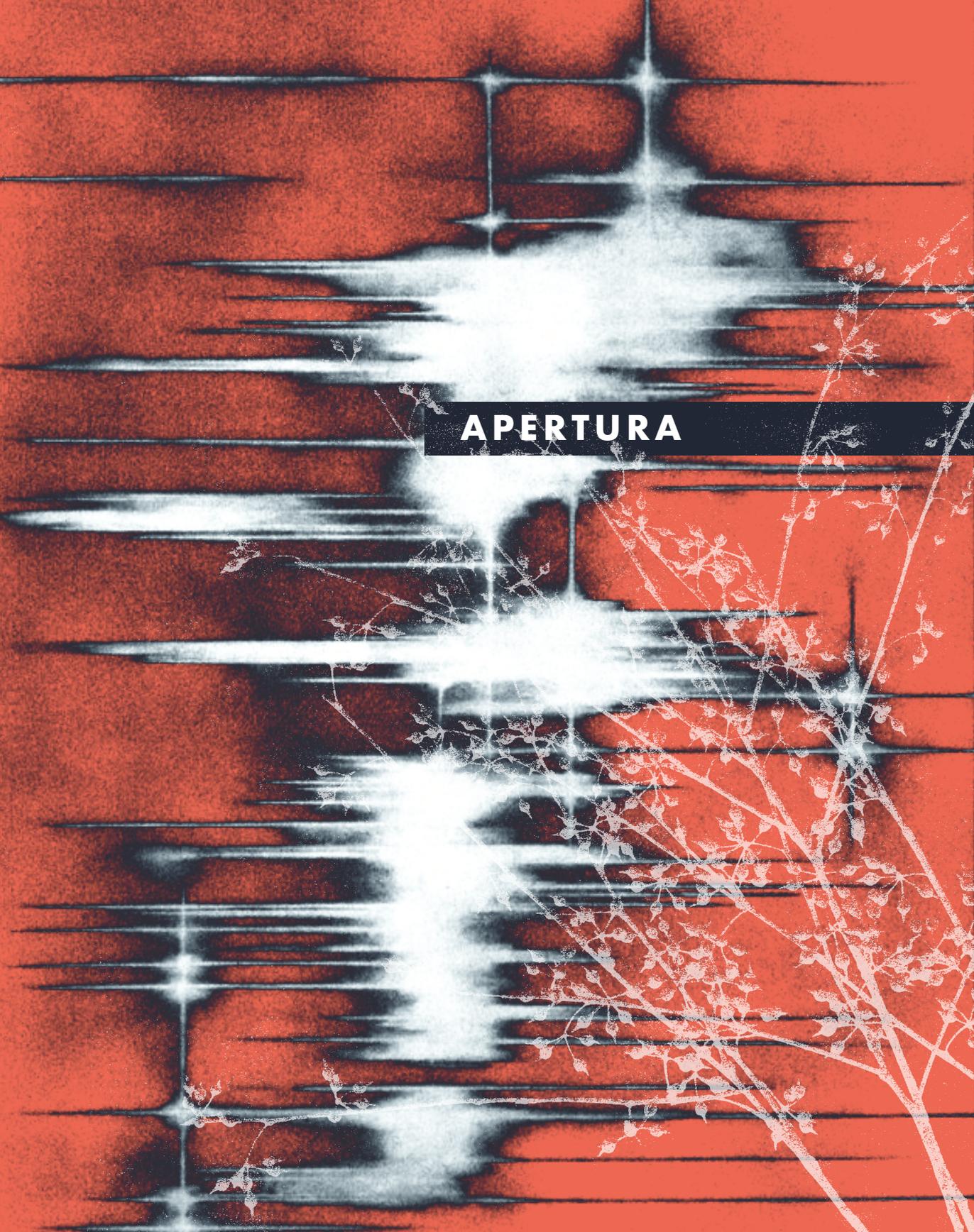
En ese sentido, quisiera aprovechar esta instancia para recalcar la importancia y relevancia del Foro de las Artes, en particular su consolidación como un hito artístico y cultural durante los últimos años, a nivel universitario pero sobre todo a nivel externo, colaborando con diversos organismos e instituciones del ámbito cultural. Entre ellos, destaco la generosidad de Galería CIMA para hospedar la inauguración del Foro de las Artes 2021, manifestando un compromiso transversal por fortalecer alianzas, en la perspectiva de abrir nuevas perspectivas en torno a la creación artística, como proceso creativo, espacio de difusión y reflexión política.

La línea temática del Foro de las Artes 2021 “Tránsitos y Transformaciones”, que a su vez es el título de la publicación que tengo el privilegio de presentar en esta ocasión, es el corolario de una trilogía que comenzó el 2019 con “Los Futuros Imaginados”, le siguió el 2020 con la línea de las “Resistencias” y consolida su visión este año con un llamado a reflexionar y pensar en los cambios que han traído los últimos dos años. Las preguntas, reflexiones y propuestas que han conformado esta trilogía constituyen un recorrido que visibiliza los diálogos y debates internos que se han producido en los departamentos, núcleos y colectivos de estudiantes, profesionales y académicos que desarrollan creación artística en la Universidad de Chile, los cuales a su vez son respuesta a la situación cultural actual, la que comenzó a re-articularse luego del profundo golpe que significaron los períodos más duros de la Pandemia.

En ese vendaval de emociones, el Foro de las Artes encontró lugar y forma dentro de un mar convulso, como caja de resonancia pero también un espacio de propuestas activas, de ideas que emergen para construir un futuro con las artes como protagonistas. La edición 2021 fue una instancia que nuevamente demostró el enorme potencial y resiliencia de las creadoras y creadores de la Universidad de Chile, quienes bajo condiciones complicadas, cruzadas por miedos, angustias, anhelos y deseos que buscaban salir a la luz, conformaron una programación diversa y sólida, a través de modalidades virtuales y presenciales, precisamente en un mes donde lentamente se empezaron a abrir espacios para el encuentro físico entre personas. Celebro y felicito al equipo a cargo de la producción y las transmisiones, por levantar un evento de gran envergadura, gracias a una proactividad y capacidad de adaptación significativas.

“Tránsitos y Transformaciones” apela a un sentido de oportunidad, como un espacio para pensar y actuar; para activar la motivación hacia procesos que sigan cuestionando el presente, en pos de la construcción de una sociedad donde la creación artística sea un pilar del desarrollo social. Desde esa vereda, el Foro es una oportunidad para levantar alianzas que impacten en comunidades que sueñan con un Chile más justo y digno, reflejo de una búsqueda incesante por transformar el presente y tener un mejor futuro. Los textos de esta publicación son un aliciente a participar de este anhelo colectivo del cual la Universidad de Chile se siente partícipe, motor y espacio de desarrollo.

Flavio Salazar  
Vicerrector de Investigación y Desarrollo.

The image features a vibrant red brick wall as the background. A delicate, white, dried floral branch with small leaves and buds is positioned diagonally across the right side of the frame. A solid black horizontal bar is centered across the middle of the image, containing the word "APERTURA" in white, bold, uppercase letters. The overall composition is a blend of natural and architectural elements.

**APERTURA**

Faride Zerán

## PALABRAS DE INAUGURACIÓN FORO DE LAS ARTES 2021

Saludo a todos los y las presentes y también a quienes estarán siguiendo la transmisión de la inauguración del Foro de las Artes 2021, “Tránsitos y Transformaciones”.

No cabe duda de que esta instancia ya se ha convertido en uno de los hitos culturales más relevantes de la Universidad de Chile, que de esta forma pone énfasis en la creación y la experimentación con el arte a través de expresiones y reflexiones que se abren a la sociedad.

Felicito la elección del tema de este año, “Tránsitos y Transformaciones”, porque creo que este concepto sintetiza lo que está ocurriendo en nuestro país y habla de la sintonía con las preocupaciones de quienes lo habitan, planteando además el desafío de experimentar otros lenguajes, otras estéticas, otros discursos que dialoguen con las nuevas realidades.



**FARIDE ZERÁN** es profesora titular de la Universidad de Chile, fundadora y ex-directora de su Instituto de la Comunicación e Imagen. Premio Nacional de Periodismo 2007. Es una reconocida periodista cultural en Chile y América Latina. Ha publicado, entre otros, los libros *Tejado de vidrio, crónicas del malestar*; *Carmen Waugh, la vida por el arte*; *Chile actual: crisis y debate desde las izquierdas*; *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*; y *La guerrilla literaria. Huidobro, De Rokha, Neruda, por el que obtuvo el galardón del Consejo del Libro y la Lectura*. También ha sido reconocida con los Premios Amanda Labarca y Elena Caffarena, este último de la Región de Magallanes y la Antártica Chilena. Fue subdirectora y copropietaria de la revista *Pluma y Pincel* y fundadora y directora de la revista *Rocinante y Palabra Pública*. Actualmente se desempeña como Vicerrectora de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile.

En los últimos años hemos debido implementar cambios obligados en nuestra vida por las restricciones que ha impuesto la pandemia, pero también enfrentamos otros muchos más esperanzadores que nos mantienen expectantes: las transformaciones de Chile desde el 18 de octubre de 2019 y ahora con el trabajo de la Convención Constitucional, los que sin duda definirán nuestro futuro.

En este contexto resulta valioso reflexionar conceptual y artísticamente sobre los necesarios cambios que nos interpelan en un país convulsionado en todos los ámbitos, pero donde la cultura y la creación artística han sido

uno de los más golpeados por la crisis social derivada de la crisis sanitaria.

Y esto porque una vez más constatamos que Chile sigue siendo un país que cree que lo cultural es accesorio, como lo vemos en la indefensión en la que han quedado las y los trabajadores culturales, así como las expresiones artísticas sin financiamiento asegurado. Aún no se comprende que ellas están en la base de la vida en sociedad y la construcción de democracia.

Por ello saludamos este hito que se lanza en un escenario que ha sido protagónico en el devenir cultural de los últimos dos años como es la Galería Cima, un espacio de vanguardia que nos interpela desde el epicentro de la revuelta.

Es este el contexto de la realización del Foro de las Artes: un momento clave en que se renueva el compromiso de la Universidad de Chile con un país que necesita crecer armónicamente para alcanzar el desarrollo y, donde la creación, la experimentación y el acceso a las expresiones artísticas y culturales tengan el lugar central que merecen. Muchas gracias.



Registro del Documental Arqueología del Gesto,  
proyecto presentado en el Foro de las Artes 2021. Luis  
Corvalán, Académico del Departamento de Danza U.  
Chile y Aldo Massone, realizador audiovisual.

Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa

## TRÁNSITOS Y TRANS- FORMACIONES EN LAS ARTES EN TIEMPOS DE PANDEMIA

Los acontecimientos en años recientes en Chile y el mundo motivan a la reflexión sobre los tránsitos que experimentamos como comunidades, sobre las transformaciones que experimentan los sujetos, las relaciones o vínculos, los espacios, en síntesis una disputa de hegemonías que abarca tantas áreas y dimensio-

nes que parece una suerte de conflicto a escala global. Los cambios y cuestionamientos que sufren viejas estructuras, representaciones tradicionales o instituciones de toda índole son una expresión de la situación de crisis.

En el campo del arte, de la creación artística, nos interesa sobre manera de qué forma se manifiesta esta transición a otro contexto, uno en el cual los sujetos tampoco seremos los mismos y nuestras comunidades modifican definitivamente sus prácticas, nociones e intereses. Los cambios en curso se encuentran en pleno proceso de despliegue, por tanto, nos interesa particularmente dar cuenta de expresiones que más adelante darán cuerpo a una nueva época o periodo que contenga una serie de características y particularidades. De ahí que el Foro de las Artes durante 2021 indagó en esta búsqueda de sentidos como en un proceso incierto, a partir de una serie de obras e iniciativas al interior de la Universidad de Chile creadas durante el periodo reciente. Los cambios y retrocesos permanentes a las pérdidas de libertad, de capacidad de movimiento y de participación efectiva en actividades artísticas, hacían de las proyecciones del Foro de las Artes 2021, una suerte de mezcla entre deseos, añoranzas, pragmáticas y realidades virtuales.

De esta forma, habíamos transitado en un breve tiempo, de incitar a la reflexión y la acción con la línea temática del año 2019, Los Futuros Imaginados, al retroceso global que produjo la Pandemia, clausurando por tiempos muy extensos la experiencia de las actividades artísticas en todos sus espacios públicos. De ahí que nuestra invitación en la edición 2020 era precisamente desde otro lugar --dejando atrás la euforia pro-

positiva y utópica de las revueltas sociales de 2019--, significaba hacer frente a la cruda realidad de la marginalidad y la precarización del sector artístico. Las Resistencias fueron nuestro relato común el 2020, resistencias activas, propositivas, críticas de los devenires locales y globales donde la inequidad se profundizaba, las miradas patriarcales, racistas, no tolerantes de la diversidad, se imponían en un planeta absolutamente trastornado por la Pandemia y con consecuencias nunca vistas en décadas recientes, como el frenazo económico y la reactivación con crisis inflacionarias, de logística del mercado global, de empobrecimiento de las sociedades y sectores populares.

De las resistencias, la evidencia nos empujaba a referirnos nuevamente, de una manera sutilmente proyectiva a la idea de futuro, de una realidad donde la resistencia fuera una condición permanente en múltiples sentidos, ya sea de grupos de artistas, como de otros sectores sociales, así como también el tránsito a nuevos actores, grupos generacionales que dislocan las hegemonías tradicionales y posibilitan un futuro con una nueva Constitución política, resultado de un amplio debate constitucional y que den curso a las transformaciones que experimentará el país y nuestra sociedad en estos años.

Tránsitos y Transformaciones es el relato o línea temática que conduce y armoniza las propuestas creativas entregadas en la edición 2021 del Foro de las Artes, organizado por la Universidad de Chile. En esta versión colaboraron académicas y académicos, profesionales, estudiantes, egresados, trabajadores de las artes y la cultura, en diferentes espacios, lugares y concitando una diversa gama de miradas creativas. Algunos de esos lugares o instancias, son aliados permanentes del Foro de las Artes y su búsqueda de reconocer nuevas aproximaciones artísticas a nuestra realidad, como lo son Galería CIMA, Galería Metropolitana, Festival Periférica, Radio Universidad de Chile, entre otros.

De igual forma, contamos con la activa colaboración de Municipalidades como la de Santiago o El Bosque, así como instituciones hermanas como la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, que nos invitó a conocer diversas miradas sobre la educación artística desde la visualidad.

Los Tránsitos y Transformaciones de este proceso, se desplegaron en el Foro de las Artes 2021 mayoritariamente de forma virtual, gracias a las

plataformas de las redes sociales de la Dirección de Creación Artística y de la Universidad de Chile. En las diferentes transmisiones puede verse el compromiso tanto de las y los artistas y colaboradores, como de públicos, por indagar sensiblemente, reflexiva y críticamente lo que estaba ocurriendo en nuestras comunidades, con nuevas formas de interacción individual y social, así como también sugerir algunas de las expresiones del futuro que nos esperaba colectivamente.

Al igual que todos los años, elaboramos una línea temática que fuese permeable a un presente que de forma urgente nos llamaba a cuestionar preceptos que provenían del concepto de resistencias, pero que ahora constituía un esfuerzo por abordar el tránsito hacia una transformación en proceso. Por tanto, una de las primeras cuestiones que consideramos clave para un abordaje reflexivo, es la revisión crítica del concepto de “espacio público”, el cual a nuestro parecer se encontraba en tensión dada la condición de encierro, pero sobretodo, de construcción simbólica de nuevos espacios, que a su vez conllevaban una “transmutación” de lo público, en tanto este ya no se encontraba reunido, sino disperso y conectado a través de una red virtual cuyas condiciones y preceptos materiales y superestructurales desconocemos. En ese sentido, lo que más interesa es revisar las políticas, discursos y temas que la sostienen, como también su contracara proyectiva: ¿hacia dónde vamos como colectivo, como sociedad? Ahondar en el presente como un campo de tensiones productivas, de tránsitos y transformaciones hacia otros modos de interacción social, producción cultural y activismo político. Como un intento por observar, analizar y promover la germinación, consolidación y difusión de proyectos que proponen miradas de obra sobre el espacio público presente y futuro, el lugar del cuerpo y el espacio en esta configuración y las políticas discursivas desplegadas desde la acción artística. Se buscó en ese sentido, dotar al concepto de Foro una potencia de “ágora de discusión / acción”, que a su vez fortalezca el incipiente trabajo en torno a articulaciones con instituciones de la sociedad civil, comunidades y organismos que se encuentran cuestionando y proponiendo preguntas y respuestas de similar talante.

Considerando esta perspectiva temática, hay ciertas preguntas de sumo interés para delinear un espacio crítico. Entre ellas, cuestionarse la relación entre cuerpo, espacio y lo público en la producción artística, constituye un nodo problemático fértil para pensar en transformaciones, que

motiven a buscar nuevos modos para proyectar y tensionar los cuerpos: la búsqueda de otros espacios, otros modos de pensar, imaginar y proyectar el cuerpo en lo público, el cuerpo en tensión. Junto a eso, los canales de comunicación digitales (como un espacio de resistencia frente a la erosión de un espacio público real, pero también como condición de mayor control por parte de los dueños de las plataformas) adquirieron una relevancia inusitada y necesaria, pero también han hegemonizado las formas de comunicación desde plataformas que simulan una idea de lo público, pero que han demostrado no poseer ni el alcance social, ni el impacto cultural, ni la injerencia política de un espacio público sostenido por el encuentro de los cuerpos, lo cual a su vez afecta directamente el modo en que imaginamos las posibilidades artísticas del presente, reconfigurando nuestras propias ideas de lo humano y lo público. Además, estamos rodeados de información que demanda ser urgente e inmediata, raptando nuestra atención en un flujo que parece interminable, y donde la información es una suerte de ilusión prefigurada por un sistema económico que no puede detenerse.

Lo que es un hecho es que la Pandemia empujó nuestra época a ese lugar informe de un “nuevo tiempo”, ese lugar donde la dimensión espacio-temporal se ve gravemente trastornada y se produjo, al menos en Chile de una forma extrema: pasando del aceleramiento compulsivo que trajeron las revueltas de Octubre 2019, con la ralentización radical de la vida, producto de los confinamientos obligatorios desde marzo 2020. Ese nuevo tiempo, de la velocidad extrema, derivó en una espera infinita que en muchas ocasiones no conducía más que a los pasadizos de nuestros propios temores e incertidumbres. La evidente justificación del impacto inicial, tenía que dar paso a una mirada propositiva y activa de las artes en estos tiempos. De ahí que nos situamos en esa perspectiva de describir, enunciar, reflexionar sobre las transformaciones que vivía el campo artístico.

### **El aterrizaje forzoso del Portal, en un tiempo que definió una época**

Convengamos que desde Octubre 2019 la noción de tiempo en Chile se dislocó absolutamente. El momento exacto puede ubicarse en la tarde del 18 de Octubre, sin embargo, es imposible de complementar, como si se tratara de un arco temporal que nos remite a la idea de *portal*, al inicio de las cuarentenas y confinamientos más extremos, que obligó a la auto represión del movimiento, las emociones, ideas y proyecciones desata-

das al calor de las manifestaciones y semanas de mayor efervescencia que se tuviera en décadas. El hito que marca el inicio de ese portal de tránsito, son quizás las manifestaciones feministas del 8 de marzo 2020. De este compás de extremos, puede hablarse del inicio a un tránsito, a otro tiempo, a otra época, de la cual ya tenemos varias señales.

Esta suerte de túnel a cielo abierto, un pasadizo a ratos oscuro que insinúa mayores desastres o a ratos tenuemente luminoso que promete un futuro de redención humana y planetaria requiere de propuestas, de caminos. Así como enuncia Benjamin Bratton en su programa para el diseño de una planetariedad viable en *La Terraformación*: “La planetariedad requiere filosofía en y del espacio exterior; el diseño especulativo debe centrarse en lo que es tan profundamente funcional como improbable; y, por último, el futuro deberá convertirse en algo que podamos tanto prevenir como alcanzar.”

El alto obligado de los colectivos, pasó de la resistencia a la transición, una que tuviera un destino más definido que el sólo motor del deseo que fue inicialmente el “cambiarlo todo”. La complejidad del 2020 es que evidenció que el proceso transicional se demoraba en desplegarse y exhibirse y podría confundirse con una nueva frustración de transformación profunda, a un periodo de legitimación y consolidación de las lógicas de mercado, de comunicaciones y de interacción social.

### Periodo de Crisis

Sin embargo, en el análisis del periodo que daba inicio entre el estallido social y el confinamiento de la Pandemia, se expresó con nitidez el periodo de crisis que atravesaba el mundo, sus lógicas de gobernanza de la economía y los denominados “sistemas” que daban estructura y soporte al mercado, así como la tensión extrema en la que se encontraban diferentes formas de convivencia, a escalas individuales como societales, lo cual definía plenamente el proceso histórico como de crisis y transformaciones.

Tal vez, la expresión más profunda de este periodo de incertidumbres y decadencia, se manifiesta en la grave situación climática y medioambiental que vive el planeta, con sus consecuentes implicaciones para crecientes grupos poblacionales, países y latitudes a lo largo del globo. Al inconmensurable daño que experimentan hace décadas diversos ecosistemas producto de la intervención humana, contrasta con la desidia

de los principales líderes políticos y económicos en el mundo. Por esto, la crisis medioambiental se acentúa en la medida que su soporte está en la ignorancia y desdén generalizado de la población, en conflicto con grupos poblacionales crecientes, ya sea de los grupos más jóvenes o aquellos que observan como su cotidianidad se ve profundamente afectada con los trastornos climáticos de años recientes.

A la crisis medioambiental se agrega una profunda crisis social y política que tiene diferentes síntomas, con expresiones diversas que van desde la pérdida de legitimidad institucional (iglesias, partidos políticos, organismos públicos, sistemas de gobierno y un largo etcétera), las desafecciones políticas sumadas a la debacle de los partidos tradicionales de la segunda mitad del siglo XX e inicios del presente, lo cual ha traído la elección de innumerables líderes no convencionales que han utilizado de manera hábil una gama de discursos del miedo, la añoranza de tiempos pretéritos (fantasiosamente mejores a los actuales), la lucha descarnada contra problemas contemporáneos como la delincuencia, entre otros. La desesperación y enajenación que ha hecho posible la elección de estas figuras, suele traer mayores crisis institucionales o de representación, así como periodos de gobierno mayoritariamente conflictivos que suelen profundizar las crisis que los llevaron al poder.

Ahora bien, si estas diversas expresiones de la crisis que atraviesa el planeta no fueran suficientes, emergió durante la Pandemia y se manifestó en los confinamientos y cuarentenas una crisis mayor que atraviesa la convivencia, las comunicaciones y el rol de los medios de comunicación, redes sociales y diversas plataformas que rempazan precariamente y sustituyen la interacción social y pública. En un abrir y cerrar de ojos se materializan los principales dilemas de las comunicaciones actuales, donde el reemplazo de pantallas, avatares o identidades virtuales de diferentes naturaleza dejan de ser una rareza o un signo contemporáneo al cual poner atención y de cuidado, a transformarse en los paradigmas en los cuales se sostiene la vinculación social, las interacciones laborales y los distintos modos de relacionarse espacio-temporalmente.

La pretendida comunicación virtual y la dependencia de la relación a través de pantallas pone de manifiesto la necesidad de diferentes actividades y cuestionamientos en el campo del arte. La ausencia de presencialidad impacta a las instituciones culturales más tradicionales del estado moderno: espacios museales, galerías, salas de concierto, óperas,

teatros, entre otros. El artista, desterrado temporalmente de la escena, busca resignificar sus discursos y sensibilidades al espacio virtual, con éxitos desiguales para unos y otros. Si el mundo audiovisual ya experimentaba una transición hacia el visionado personalizado, la pandemia acentuó esta trayectoria aparentemente sin retorno. En cambio, las artes escénicas han vivido de manera mucho más conflictiva un cambio que no parecía vislumbrarse y que si bien ha tenido notables muestras de adaptación, también de lucha por la recuperación de la experiencia pública como una condición necesaria para la práctica artística. En los días de confinamiento más severo, las performances e intervenciones artísticas de carácter público, adoptaron rasgos de subversión y rebeldía auténtica, transmitidas –era que no– de manera virtual gracias a las redes sociales y medios tecnológicos mediante.

Al final del día, la representación se vuelve inconmensurable e indefinible, los relatos convergen a la disyuntiva de hacer las cosas distintas, en tiempos, modos, formatos y con recepciones de público en mutación, mientras que también se promueve la reivindicación de lo tradicional, la recuperación de las prácticas comunes de la experiencia obra-público, la defensa de la presencialidad, el uso del espacio público como una muestra de resistencia y de acción artística política. A fin de cuentas, el discurso, la mediación, la representación vuelve a estar en conflicto, ya que pareciera se le concede a esta un estatus especial y se considera que es más probable que la representación sea la causa de lo representado y no a la inversa. Se extiende así, la noción de que las tecnologías “siempre reflejan, absorben o representan discursivamente la cultura humana más que conformar el sustrato en el que opera la cultura, y ciertamente más que revelar cualquier realidad prediscursiva.”, como señala Bratton.

### Los espacios y los cuerpos

La Pandemia nos obligó a habitar espacios desconocidos. La presencia virtual o la presencia en pantalla, dejó a la colección de avatares que desarrollaba nuestra contemporaneidad en un compás de espera frente a nuestros propios sujetos virtuales, la imagen propia que se desplegaría permanentemente en diferentes plataformas de comunicación para ser partícipe de espacios de trabajo, encuentros internacionales, obras artísticas, reuniones familiares, en un largo etcétera. Si los tiempos o la noción de tiempo experimentó grandes cambios, la idea de espacio también se volvió elástica y dúctil. El espacio íntimo, el reducto del cuerpo, se plegaba y retraía en un cotidiano encierro, mientras el espacio virtual,

el espacio telemático compartido parecía transgredir los límites a los que estábamos habituados.

Las comunicaciones desde el encierro produjeron el despliegue de una dimensión espacial perdida en su propia temporalidad, restringida por los códigos, formatos e incluso duraciones propias de los programas de comunicación, dejando las decisiones individuales en un segundo orden. El espacio de convivencia fueron las pantallas, espacios de disputa de nuevas formas de relación, definidas por los códigos de una comunicación mediada sin capacidad de objeción. Estar en la pantalla, comunicarse desde ella y con ella, se permitía bajo el disciplinamiento colectivo a los códigos, los sistemas, las herramientas digitales pensadas más como un apoyo y no transformarse en el centro de las relaciones humanas.

De ahí que la vida en pantalla, trajera consigo una obligada problematización de categorías y nociones como la de lugares, espacios y cuerpos. ¿En dónde estábamos? La pregunta era muy obvia, estábamos en casa o en tránsito para resguardarnos de un posible contagio. Pero nuestra imagen, ¿dónde estaba? Nuestra representación pixelada dejaba de transitar esporádicamente la pantalla del celular o del computador y pasaba a habitar esos espacios, exhibiendo nuestro entorno íntimo o privado, además de dejando ver nuestra adaptación o sumisión al despliegue en un territorio que mayoritariamente tenía usos precedentes en la exhibición de grabaciones previas (conferencias, obras audiovisuales, diálogos, etc.). Ahora no. La pantalla se convertía en una ventana difusa que comunicaba diversos entornos privados, con lo que quedaba de nuestra subjetividad individual en ellos, para erigirse draconianamente en el nuevo espacio “público”, condicionado por posibilidades de acceso y mediaciones que lo situaban lejano del nostálgico espacio de convivencia común en “la calle”.

En esta encrucijada de sobre estímulos comunicacionales, despersonalizaciones virtuales y angustias existenciales, la pregunta por el cuerpo, en especial desde la vereda del arte, se convirtió en una cuestión de suma urgencia reflexiva. La Pandemia no solamente advirtió que la promesa de la inmunización del cuerpo, en términos sanitarios, era más bien una ilusión amparada por la filosofía del progreso, sino que este mismo cuerpo era un campo de tensiones políticas, económicas y culturales, una vez que se asumió la cuarentena, o la semi-cuarentena, como el modo de vida. En esa condición de límite, que además tuvo --y sigue teniendo--

distintas etapas de “gravedad”, de acuerdo a las condiciones impuestas por la autoridad sanitaria, la creación artística como hecho y proceso, ha tenido que sortear una multitud de tránsitos y transformaciones durante los cuales, ha acentuado o reformulado diversas aristas: metodologías de procesos creativos, formatos y canales de difusión y reflexión del quehacer artístico, búsqueda de interrogantes artísticas que antes no estaban en la palestra, etc.

La experiencia del Foro de las Artes 2021, como también las reflexiones que en esta publicación se recopilan, constituyen un intento que, a la vez que cuestionan y reflexionan sobre la condición presente, avizoran y trabajan con metodologías que permiten observar y cuestionar la misma visión de futuro que ahí se produce. Así también, es posible comprender este problema de destiempos e improvisaciones como un debate entre distintas posturas, como también los múltiples grises que pueden existir ahí. Como una recontextualización del choque entre apocalípticos e integrados, lo que ahí recrudece como un problema político, es precisamente la condición del cuerpo en relación a su performatividad, a su capacidad de instituir sentido en un mundo virtual que, además, se encuentra sobrepoblado de estímulos sensoriales y sensuales. Lo artístico y lo político se encuentran en la misma condición de existir en un cuerpo. De esta forma, es la relación misma con el espacio y el tiempo lo que obliga a reflexionar sobre los cambios que hemos experimentado a nivel de cuerpo, pero sobre todo, a su condición político-estética, que recién estamos empezando a comprender.

Como concepto, “espacio” contiene diversos rendimientos teóricos, uno de ellos desde la filosofía trascendental en tanto categoría que problematiza una relación entre sujeto y objeto. En esa relación, una forma de comprender la tensión es desde la condición de la posibilidad: como una ocupación donde se produce el sentido. Por tanto, se escapa de la condición física del espacio, constituyendo más bien un terreno simbólico que “se ocupa” o “se toma”, para ser dotado de sentido. Esta suerte de transmutación tiene su consecuencia en que muchos de estos espacios no se encuentran socializados o, en otras palabras, requieren un proceso de construcción comunitaria que no se encuentra arraigado en un espacio físico --y en términos artísticos, aquí cabe desde la plaza pública hasta la sala de ensayo--, sino en un entramado de avatares, píxeles y voces distantes, conviviendo con miles de estímulos distintos.

¿Qué significa esto desde una perspectiva artística y cultural? ¿Poder consagrar un espacio para la creación desde lo virtual, entendiendo que aquello requería una necesaria “despersonalización” la que se iba naturalizando poco a poco? Cuando hablamos de tensiones, precisamente es la tensión del cuerpo con un espacio que comienza a habitar un territorio que es tan ajeno como cercano, tan distante como próximo, el que nos remite a re-pensar el objeto artístico como tal. El llevar la experiencia al territorio de lo hogareño conformó nuevas relaciones con el proceso artístico, tanto a nivel de su conceptualización como operación. En estas condiciones, lo que se asumió fue la condición virtual del tomar/ocupar el espacio como una “representación de la experiencia artística”, como otra capa de sentido que obligaba a **imaginar el espacio de lo cotidiano como una suerte de campo expansivo donde lo artístico debiera ocurrir. Lo que acontecía era un espacio que, apremiado por dar sentido a un presente compungido y en tensión, se disolvía en una ficción necesaria para el tránsito de la imaginación.**

A fines del año 2021, donde se ubica la escritura de este texto, esta cuestión no se encuentra resuelta. Sabemos que el mundo futuro no será 100% virtual, pero tampoco sabemos en qué medida esta transformación del aparato productivo global, cuyos impactos en las costumbres y patrones culturales aún no podemos delinear con exactitud, van a comenzar a consolidar nuevos sentidos sobre lo humano, lo político y lo social. ¿Cómo esto afectará, de alguna forma u otra, el sentido de pertenencia colectiva? ¿De qué manera consolidará tácticas de visibilización y hegemización política, bajo códigos cuyas formas y contenidos estamos recién descubriendo a nivel masivo? Y sobre todo, ¿cómo esto impactará en aquello que denominamos “lo público”? Si este concepto ya se encontraba cruzado por diversas tensiones políticas que buscaban ponerla en entredicho, o bien ansiaban su “desaparición”, su condición de campo de batalla conceptual y la manera en que se re-significó en el escenario Pandemia, le han devuelto un carácter de urgencia, de manifestación de un mundo que ya no volverá, pero cuyo presente se ha volcado tempestuosamente hacia la imaginación de lo posible.

### **Espacio público**

Dicho aquello, es posible aventurar que el concepto de espacio público es una potencia, en cierta forma un ideal que se construye en función de aquello que un colectivo considera como propio y a la vez común. La referencia a lo común y lo propio es de suma importancia, en términos

que ambos condicionantes dependen de procesos históricos, que “conforman” un cuerpo social con identidad común. En ese sentido, y es posible de observarlo con mucha fuerza en los últimos años, la memoria se ha consolidado como mecanismo y estrategia tanto de resistencia pero también como posibilidad de imaginar un “otro espacio”, otro “des-tiempo” donde pueda ocurrir el anhelo de cambio, de transformación a la luz de un país. Como si el manto de la memoria permitiera un tránsito entre un pasado que re-imagina su futuro.

Visto así, las manifestaciones sociales que acontecieron desde Octubre 2019 en adelante, tuvieron como protagonista una serie de íconos que conjuraban una memoria cruzada por el activismo, pasado por el dedal de una contemporaneidad que recogía referentes artísticos, políticos y sociales y utilizaba técnicas y retóricas propias del mundo de Internet: memes, frases célebres, signos y re-mixes. Lo particular de este proceso, el cual en su neobarroquismo visual no es particularmente único, fue el uso del espacio público como lienzo efímero del descontento hecho estética. Consiguiente a este fenómeno, que alcanzó ribetes políticos importantes como manifestación del descontento, lo que sobrevino fue un vaciamiento de este tipo de espacio, cuando las cuarentenas preventivas por el COVID-19 obligaron a abandonar esta suerte de taller expansivo que desplegó obras efímeras a lo largo de Chile. Lo que produjo este abandono repentino, tanto a nivel político como estético, fue el advenimiento de una nostalgia apurada, intempestiva, que obligó al repliegue táctico del mundo cultural como forma de sobrevivencia. Ya pasado ese momento, y en un presente actual donde avizoramos la posibilidad de un nuevo Chile, los últimos dos años nos obligaron a repensar activamente nuestros roles, formatos y canales, en pos de la construcción de un nuevo Chile, de nuevos espacios y patrimonios públicos en línea con las esperanzas de transformación que han marcado a fuego el trajín social y político del último tiempo.

### Activación artística

El periodo actual y los años venideros son identificables en la medida que se sitúan reflexivamente respecto de lo ocurrido en torno al estallido social de 2019, ya sea desde sus raíces y anunciaciones previas, como los efectos durante su desarrollo y repercusiones. Las expresiones artísticas en Chile vinculadas a los movimientos sociales y manifestaciones de descontento respecto de problemáticas estructurales de la sociedad se encontraban presentes desde años precedentes. Podríamos hablar,

por una parte, de una tradición artística de décadas recientes vinculada, primeramente a su adhesión a cambios sociales sustantivos que se demandaban en la década de los 60, lo cual desencadenó en el proceso político que llevó a Salvador Allende al gobierno y durante su mandato.

Evidentemente que estas muestras de filiación política de artistas y colectivos al proceso de la Unidad Popular tiene su contrapartida en la significativa producción que significó la oposición a la dictadura y sus secuelas, así como también la participación activa en la reivindicación democrática, la lucha por el respeto a los derechos humanos y la transición política de finales de la década de los 80.

Un precedente más próximo, está vinculado a las protestas sociales de los movimientos estudiantiles de los años 2006 y 2011, en los cuales se pudo constatar una activa participación de jóvenes tanto en expresiones vivas en las propias manifestaciones y sus distintas acciones, como bailes, disfraces, performances, escenificaciones diversas, creaciones musicales, entre muchas otras. De manera latente y menos visible, se acumulaban experiencias, artistas y obras que reivindicaban la creación “comprometida” de los años 60, aquellos que encontraron en las temáticas de memoria y reivindicación social popular el hilo conductor de su trabajo. De esta manera, comienzan a reiterarse obras en torno a problemáticas medioambientales, de temáticas o reivindicación de un abanico de diversidades, así como temas como el feminismo, la reivindicación de poblaciones marginadas, la lucha por la causa mapuche, entre otros.

Sin duda, que para concluir este breve recuento, es relevante mencionar la importancia que adquirió el movimiento feminista desde el año 2017 y en particular el 2018. Las expresiones artísticas estuvieron presentes en el movimiento de una manera indisoluble, ya sea en las propias manifestaciones callejeras a través de atuendos, capuchas, disfraces, coreografías, mantas, telares, como también en obras específicas de carácter visual, sonoro, escénico, performático, entre otros cauces. El movimiento feminista es el gran referente y motor de lo que se expresaría en la protesta del 2019 de una manera inequívoca, la vinculación estrecha entre protesta social y expresiones artísticas.

Naturalmente que las distintas expresiones artísticas no tenían una vinculación estandarizada ni canónica, si bien fue tal el desborde expresivo que también influyó la creación de obras de teatro, exposiciones visuales

en formatos medianamente tradicionales, producciones musicales, etcétera. Pero en la práctica, la inmensa fuente y derrotero de estas expresiones eran de carácter informal, experimental, anónimas y apelaban a salir de los espacios más convencionales para habitar los espacios públicos, las creaciones efímeras, los reductos fugaces de las redes sociales, los muros y monumentos de la ciudad.

Como en una suerte de ensayo nacional y de necesario protagonismo de las mujeres, el movimiento feminista fue el preámbulo al proceso de movilización social de 2019. En el estallido convergieron tradición y ruptura, creaciones y artistas con legados de participación activa contra la dictadura, como nuevas voces y luchas contrarias a la democracia instaurada desde los años noventa. El hilo conductor sería la oposición a los últimos treinta años de una insuficiente y desigual transición democrática, así como en las inequidades estructurales de la sociedad chilena, violentamente profundizadas durante la dictadura y matizadas o vuelto sistémicas en las tres décadas posteriores. El descontento generalizado, la lucha por reivindicaciones de poblaciones específicas y un heterogéneo mapa de vulneraciones sufridas por gran parte de la población, hicieron que el proceso de manifestaciones chilenas tuviera una expresividad muy nítida y una diversidad performática notoria. De esta manera, tenía origen una proliferación de manifestaciones artísticas –lo cual pudo apreciarse en distintos territorios latinoamericanos– que se situaban en un contexto de crisis y evidenciaban una disputa en la hegemonía de discursos visuales, sonoros, escénicos, audiovisuales, mediales.

Una de las disputas, sin duda, tenía que ver con el propio campo artístico, la interpelación no sólo a sus espacios y formas de circulación tradicionales, sino también a los diferentes grados de informalidad, la ruptura de nociones de obra, creador/a, de circuitos y de expresiones. El arte político del movimiento social podía situarse en reconfiguraciones gráficas de la bandera chilena, en la sonoridad incesante del golpeteo a muros de acero colocados para proteger un icónico edificio de una trasnacional en la Plaza Dignidad o en producciones de arte urbano en paredes en las ciudades, frases estampadas en carteles o espacios virtuales, presentaciones de comediantes ante diversos públicos.

Sin duda que el estallido social y posteriormente la Pandemia canalizaron una crisis que se incubaba hace décadas y que en el campo del arte involucraba también un punto de no retorno a tradiciones, cánones y

modelos o sistemas establecidos. La inmensa mayoría de creaciones ya no buscaba los museos, galerías o salas establecidas, sino calles, muros, plazas públicas. Con la Pandemia, algo de esto se volcó a redes sociales, espacios virtuales e igualmente efímeros. Lo que sí permaneció y quedó posterior al inicio de la crisis sanitaria fue la ruptura con un campo artístico que tíbiamente resurgió posterior a la Dictadura, pero que su adaptación al sistema artístico global parecía desprovisto de tradición, de propuesta identitaria y de contenidos significativos.

El estallido social catalizó una crisis del propio campo, donde muchos artistas parecían ensayar coreografías creativas de otras tradiciones o latitudes, algunos intentando diferenciarse de referentes locales sancionados por su “compromiso” o creación “comprometida”. De ahí que resultara tan natural y simbólico que en el corpus desbordante de la creación artística en el estallido se reivindicaran con fuerza figuras como Violeta Parra y Víctor Jara, así como Los Prisioneros o Sol y Lluvia. De la misma forma que Raúl Zurita se erigía como una figura tutelar o representativa de aquellas voces disidentes e inconformistas a las generaciones de creadores de las décadas de los 90 y posteriores.

### Cambios en la cartografía contemporánea de las hegemonías

Las manifestaciones de descontento social a nivel global de años recientes tienen algunos vasos comunicantes, ya sea en las protestas estudiantiles en Hong Kong, las reivindicaciones indígenas ecuatorianas o las masivas protestas de adolescentes y jóvenes defensores del planeta en Glasgow para la COP 26. En un principio es notorio el carácter etario del descontento, así como la diversidad expresiva que se consolidaba en la generación sub 40, conteniendo e incorporando en sus formas de organización y propuesta transformaciones societales tales como la comunicación digital, la globalización de las reivindicaciones particulares y la desjerarquización generalizada, así como la pérdida de apoyo de las instituciones tradicionales, comenzando por los partidos políticos.

De manera muy heterogénea la disputa por las nuevas hegemonías en la creación artística está en curso. Esta implica, por cierto, los bordes disciplinares y las pertenencias o adscripciones de ciertas manifestaciones creativas que reniegan de su vinculación explícita al campo del arte establecido y sus códigos convencionales. También esta disputa implica la

continuidad o profundización de discusiones y conflictos pre existentes en el propio campo o sistema, como las categorías de autor/a de obra y sus formas de circulación, así como su validación. Sin lugar a dudas, las implicaciones del estallido social y los fenómenos, prácticas y acciones que ahí se expresaron, están vinculados a una expansión y difuminación de fronteras de la creación artística. Las implicancias de estos cambios y disputas están aún más latentes en el contexto de la Pandemia y, por supuesto, en el periodo de cambios políticos profundos que experimenta la sociedad chilena, los cuales se ven catalizados en el proceso constituyente.

Los tránsitos y transformaciones en la creación artística se encuentran en pleno despliegue y esto acarreará consecuencias que empujarán a las instituciones a modificaciones estructurales de sus prácticas, discursos y convenciones, ya sea de manera relativamente integrada o inevitablemente forzosa. Esta obra busca seguir ese camino de adaptación, de reflexión ante los cambios en curso y de propuestas críticas y creativas a un escenario de permanente cambio al cual comenzamos a habituarnos. La interpelación a la repartición de poder establecida en el campo de la creación artística deja ver también la emergencia y/o consolidación de nuevos actores, de disputas entre soportes pretéritos y contemporáneos, de discursos reestructurados cuyas narrativas interpelan códigos trastocados o de nueva vigencia.

Las disputas se dan en múltiples áreas y dimensiones, de las distintas capas de lo público, la presencialidad y también de los diferentes pantallas, ya sea en las búsquedas, redes sociales, diversidades en la web, medios tradicionales, entre otros. Los cambios en las geografías de las hegemonías globales y locales, se dan en el terreno de las ideas, del pensamiento, en una suerte de retorno a una edad más crítica y consciente, al mismo tiempo que el eventual peligro de regresión a pasados de sociedades violentadas por el auto/totalitarismo de élites y capitales. En este contexto, la creación artística parece adaptarse y recuperar su carácter subversivo, experimental y transformador, en un contexto político donde se ha comenzado a consolidar la posibilidad de un nuevo futuro, un futuro imaginado desde la memoria y movilizado por una deseo de transformación social cuyas reverberaciones han construido la imagen estético-política contemporánea del país, en un vendaval cuya corriente recién ha empezado. Quizás, no tendremos que esperar mucho para evidenciar la magnitud de las dislocaciones y rupturas que están curso.

## Referencias



Bratton, Benjamin. *La terraformación. Programa para el diseño de una planetariedad viable*. Buenos Aires, Caja Negra, 2021, 152 p.





Foto: Francisco Belarmino. Visita guiada de la muestra Intersecciones Frágiles del Proyecto, Emovere en el Museo de Arte Contemporáneo MAC, Sede Parque Forestal (2021).



# INTRODUCCIÓN

## Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa

### INTRODUCCIÓN

La presente publicación es la tercera parte de una trilogía que iniciamos al fragor de las manifestaciones de octubre 2019, al vernos obligados a suspender las actividades presenciales del Foro de las Artes 2019. Como tercera parte de una primera trilogía, “Tránsitos y Transformaciones” constituye un texto bisagra que busca dar cuenta, en el ámbito de la creación artística, de experiencias, reflexiones, iniciativas y proyectos que busquen, por un lado, situar una reflexión crítica sobre las artes y la cultura en el período de los últimos dos años, y también aventurar nuevos modos de comprensión que proyecten una imagen futura.

De esta forma, el cuerpo de la publicación se estructura en tres partes: Destiempos y Época(s); Políticas y Subversiones; Creación Artística Pandémica. El primer capítulo, Destiempos y Época(s), aborda una de las principales cuestiones derivadas de la experiencia de la Pandemia y que constituye un nodo problemático central: la sensación y percepción crítica sobre un mundo en tránsito, en transformación hacia nuevos modos de relación social, política y cultural, y cuyas consecuencias no son previsible sino desde una imaginación desplegada desde un presente tumultuoso. Así, Cristián Gómez-Moya desarrolla una reflexión sobre la sociedad en transformación desde el lenguaje, en tanto el habla posibilita espacios de disputa política, entre la insurrección y el orden. Seguido a eso, Valeria Radrigán (quien estuvo en el Foro 2021 como panelista del Seminario “Tránsitos y Transformaciones”) nos presenta su propia experiencia transcrita, a modo de una crónica personal titulada “Cuerpos, afectos y representación en la era del postapocalipsis”, en la que relata las sensaciones, percepciones y reflexiones internas desde una mirada que cruza lo sexual, lo afectivo, lo colectivo y lo técnico. Para finalizar el capítulo, se presenta el escrito “Distopías del fin del mundo”, en el que Arturo Cariceo, con un estilo irónico ensaya sobre varios momentos relevantes del escenario nacional de los últimos años, abordando una concepción de lo contemporáneo en el arte que dinamita el binomio “presencia-ausencia”.

A continuación, el segundo capítulo titulado Políticas y Subversiones se

conforma de cuatro textos que describen proyectos, iniciativas y reflexiones que buscan construir nuevos modos de comprensión de lo político en el arte de los últimos años. El primer texto “Nuestra urgencia por vencer”: los tiempos del feminismo reciente en Chile desde la fotografía de Kena Lorenzini”, de Mariairis Flores, propone una lectura crítica sobre el devenir del tiempo desde el análisis de la exposición “Nuestra urgencia por vencer”, de la fotógrafa Kena Lorenzini. De esta forma, enfrenta las nociones de pasado y presente en el signo fotográfico, aunados bajo el signo de la lucha y la resistencia feminista, interpelando el sentido de la memoria y el estatuto del arte. A continuación se presentan dos textos que continúan esta línea de reflexión, desde dos ámbitos distintos. Primero, “Acordarnos reaccionar a la inmediatez, ser fugaces como un rayo verde”, escrito por Cecilia Coddou, Francisca Geisse y Alejandra Saldivia de la Editorial El Rayo Verde, es un texto que describe y analiza intervenciones e intenciones de la editorial, desde una mirada que busca contribuir al debate sobre arte y espacio público, destacando la cualidad de lo político en los procedimientos y prácticas de lo cotidiano. Por otro lado, y como contrapunto, está el texto “Borde y desborde: técnica y arte para una creación con perspectiva de género”, de Constanza Bohle, Catalina Lamatta y Javiera Ravest de la Unidad de Género de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, quienes se preguntan sobre el cruce entre arte, técnica y género, apuntando a la necesaria expansión de los campos del conocimiento desde la institución universitaria al incluir estos debates en las disputas epistémicas sobre arte y técnica. Como cierre al capítulo, el escultor e investigador Luis Montes Rojas en su texto “Un nuevo diálogo: sobre monumentos y espacio público”, entrega una reflexión que persigue confrontar la historia oficial sobre el uso y conmemoración de una memoria en el espacio público –en particular desde la escultura–, comprendiendo el valor que tiene el espacio público para la persona en tanto ciudadano de una comunidad simbólica.

El tercer capítulo lleva por nombre Creación Artística Pandémica, en él se encuentran cinco reflexiones y proyectos artísticos que proponen nuevos modos de producción artística en vinculación con comunidades y con un fuerte componente transdisciplinario, además de integrar el uso de tecnologías y metodologías que se enriquecieron o fueron potenciadas en Pandemia. El primer texto, “Tensiones y transformaciones entre el arte y la investigación” de la investigadora mexicana Natalia Calderón, propone una serie de reflexiones en torno al lugar del cuerpo y las emociones en el proceso de aprendizaje en el contexto de la pandemia y la inevi-

table y necesaria permeabilidad entre distintas áreas del conocimiento, como también la urgencia de poner atención a los puentes entre transformación social y transformación en la academia, conformando nuevas epistemologías para el mundo presente. Luego se presentan cuatro experiencias de trabajo artístico desarrolladas en período de Pandemia, se permiten cuestionar las metodologías, preceptos y objetivos de sus proyectos, a nivel de sus procedimientos estéticos y sus relaciones con el entorno y las comunidades. Así, Mauricio Barría y Raúl Rodríguez en el texto “Documentales sonoros con afrodescendientes: del proceso de creación al compromiso político por un arte radiofónico” describen y analizan los principales desafíos en el proceso creativo del proyecto “Paisajes Disonantes: tres obras radiofónicas con afrodescendientes de Arica y Parinacota”, atendiendo a temas como perspectiva de género, historia y estética, en la construcción de documentales sonoros en torno al pueblo tribal afrodescendiente. A continuación, el realizador audiovisual Pepe Rovano a través del texto “Uso de tecnologías interactivas y virtuales XR para la reconstrucción de memorias y patrimonios en disputa. Memorial Rocas, obra inmersiva en realidad virtual y realidad aumentada, que reconstruye un sitio de memoria destruido y secuestrado”, nos entrega una descripción acabada del proyecto Memorial Rocas AR, una obra digital inmersiva que lidia con el problema de la representación y el olvido, conjugando tecnología y memoria en un dispositivo activador.

Siguiendo con este tercer capítulo, la cineasta y académica de la Universidad de Chile, Daniela Sabrovsky, nos invita a conocer un proyecto audiovisual que emerge en las condiciones de encierro en Pandemia y que, utilizando los obstáculos creativamente, desarrolla un proceso creativo proponiendo nuevas metodologías de producción audiovisual en un proceso conjunto con estudiantes de la carrera de cine. Para cerrar este capítulo, el coreógrafo y también académico de la Universidad de Chile, Luis Corvalán nos presenta “Arqueología del Gesto, un proceso de encuentros y aprendizajes virtuales”, proyecto interdisciplinario surgido desde el Departamento de Danza, que busca explorar las culturas Tiahuanaco y Mapuche desde la perspectiva de la danza, y que desde los sucesos de octubre 2019, sumado a la Pandemia posterior, ha debido transformar sus metodologías y preguntas en relación al cambiante contexto social.

Finalmente, la publicación cierra con la entrevista realizada por el sociólogo chileno Tomás Peters a la economista francesa, profesora uni-

versitaria de ciencias sociales y económicas de la Universidad de Paris XIII, Françoise Benhamou, en el marco de Noche de las Ideas, evento organizado por Santiago a Mil, el Instituto Francés de Chile y el sitio El Mostrador, un aliado del Foro de las Artes 2021. Agradecemos a ambos la generosidad de compartir su conversación, la que consideramos aborda una mirada crítica necesaria, en torno a las políticas culturales a nivel nacional e internacional y los principales desafíos a futuro.



Registro obra "Noche de Reyes" (1954),  
Archivo Teatro Nacional Chileno.





Foto: Francisco Vergara. Visita guiada muestra  
"Intersecciones Frágiles, Proyecto Evmore, Museo de  
Arte Contemporáneo MAC, Sede Parque Forestal (2021).

## Cristián Gómez-Moya

### MALDECIR Y TRANSFORMAR

En forma de bisagra, quizá incluso de un modo esperanzador que articula un tiempo pasado con un futuro que vendrá, el momento que singulariza la época de la revuelta es

el de un tránsito tempestuoso, menos por su dramática escena que por su impenitente lenguaje. En él radica ese intrínquilis que hace del encono y la aversión el modo de articular esta época.

“Usted me enseñó a hablar y el provecho que obtuve es que ahora sé maldecir” resuella el monstruoso Calibán a los pies de su amo. “¡Que la peste roja le caiga encima por haberme enseñado su idioma!” vocifera desde la inquina transformada en rebeldía. Así, bajo la calamidad de hablar una lengua opresora subyace no sólo la dialéctica del amo y el esclavo que anticipara el mítico romance escrito por William Shakespeare en 1611, también la condición tempestuosa de un momento transformador del conocimiento en que el vasallo se libera en búsqueda de otros dioses.



**CRISTIÁN GÓMEZ-MOYA** es investigador, curador y académico en estudios visuales. Doctor en Historia y Teoría del Arte es actualmente Director de Investigación y Creación en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile. Su obra visual y textual se construye sobre la noción “documento de arte/autor”, abordando los problemas de la visualidad, así como los documentos y archivos de arte-política. Ha sido coeditor de las publicaciones, *Arte, Archivo y Tecnología* (2012), *Visualidades [datos, colecciones, archivos]* (2013), *ACI-CLOPEDIA. Breviario sobre la forma más allá del canon* (2016), y *CANAL. Cuadernos de Estudios Visuales y Mediales* (2017). Es autor del libro *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados* (2012), *Human Rights/Copy Rights. Visual Archives at the Time of the Declassification* (2013), y *Hegemonía y Visualidad* (1987/2017). *Documento de arte* (2019).

Si podemos considerar la lengua como un elemento transformador es porque su anatomía móvil no permite únicamente articular fonemas sino, y sobre todo, porque es esa misma anatomía la que convierte su sonoridad en un espacio en disputa. El archivo de las lenguas es en sí un momento tempestuoso, su sola enunciación anuda subversión y dominación, emancipación y oclusión, cohesión y desintegración. La historia de desmembramientos es conocida en el concierto de las batallas etno-culturales, no solo se trataba de rebanar extremidades como quien reduce a lo nimio el cuerpo antago-

nista, sino también de hacer callar, silenciar la lengua con la humillación corporal. De modo que la insurrección de las lenguas se configura entonces por medio de máquinas de guerra capaces de transformar lo innombrable, lo informe y lo ignoto o bien sucumbir al llamado al orden impuesto por un ídolo enunciativo preclaro.

Escribanos, escribientes y escritores surgen en pléyade cada vez que hay que desarrollar la crónica de una ciudad transformada. Hay quienes todavía piensan que existe una relación entre letra y ciudad, pues la nueva ciudad letrada bajo el hashtag: #renunciapiñera, estaría quizá más cerca de lo que Ángel Rama imaginaba –no sin poca candidez– como una ciudad revolucionaria; esto es, aquella en que la letra se habría reordenado según la disfuncional relación entre lo popular y lo intelectual, haciendo del mismo uso de la letra un lugar dilemático en que la revolución se alcanzaría gracias al buen uso del discurso pero al mismo tiempo se perdería, paradójicamente, por ese mismo buen uso predominante en las clases intelectuales. Con todo, las constelaciones de graffías que han predominado son quizá mucho más informes y por ello subversivas: “fuego a los pacos, fuego a la yuta”, “libertad a lxs presxs de la revuelta”.

La primera sesión de la Convención Constitucional se pronunció bajo el cénit del cuadro de Subercaseaux, “Descubrimiento de Chile por Almagro” (1913), cuya monumental presencia no fue suficiente para impedir ese instante histórico en que otras lenguas se impusieron, a pesar de todo, sobre la imagen del patrimonio colonial. En objeto de disputas ontológicas se transformó el habla mapuzungún, las detractoras a Elisa Loncón la conminaron a hablar la lengua oficial del país, mientras sus aliados abrazaban una lengua que, también sin entender, les investía de insubordinación al fascio. El tiempo récord de quince horas tampoco fue una alocución comprensiva para una Acusación Constitucional, fue el estado performático del intérprete que en su propia huelga lingüística hacía gala de sacrificio y convicción política improductiva. El foro se convierte así en el espacio de lo impensado, de lo inesperado, de las tácticas improductivas que habitualmente ocurren en el arte pero que ahora, lejos de sus tempestuosas escenografías, se desplazan al tinglado parlamentario apropiándose de un gesto paródico de la creación artística. Este desobramiento es lo que, según el minucioso decir de Giorgio Agamben, permite dejar en suspenso las obras del derecho, la economía, la biología, etc., y por lo tanto activar, modificar y transformar los usos que se hacen de esas obras. En cierta medida esto transforma el arte en

algo improductivo y al mismo tiempo –de ahí la paradoja– en una acción de vida con un extraordinario efecto político.

En el Festival de Arte Periférica 2021 se retratan las zonas etno-urbanas del arte contemporáneo, de la mano de intervenciones callejeras que emergen en los márgenes del espacio público, pero también se introduce lo que la Comunidad Catrileo+Carrión, junto a otros artistas y activistas político-culturales, como Patricia Pichún y Gonzalo Castro-Colimil han denominado el “CHILEYEM”. La autoformación, la autodeterminación y la transformación como práctica artística que atravesó la curatoría de este programa de videos, surgió de la idea de reconocer un territorio agónico, cuya base consistía en un ejercicio poético en torno al sufijo yem: expresión mapuche que servía para referirse a lo difunto, a lo acabado. La posibilidad transformativa bajo la pulsión de muerte es aquí imprescindible para alcanzar un arte *calibanista* capaz de excretar amos y dioses. Ahora bien, esta fuerza no irrumpe como un simple relámpago fugitivo en el entorno metropolitano. Es lo que Castro-Colimil, por su parte, recuerda como un largo momento de incertidumbre activa, que se ha venido labrando entre las prácticas de autoformación gestadas por trabajadores y activistas del Wallmapu, quienes regularmente han buscado incidir en ese interregno de un tiempo extinguido y a su vez esperado. El Chile se acabó, enmarcado en la expresión aglutinante del *yem*, parece subvertir el siempre-lo-mismo alojado en un estado de progreso nacional, ese estado de perenne vigilia entre el reposo y el despertar.

A pesar de que las diversidades lingüísticas predominan en el horizonte de expectativas que ha levantado el despertar constituyente, no se trata aquí de una nueva onto-antropología fungida en lo que la última metafísica heideggeriana identificara con el habitar en el lenguaje, sino de un estallido de las formas de escrituras de aquel humanismo obnubilado con el pastor, la crianza y la razón antropocéntrica. El lenguaje del difunto, precisamente, es el de quien ya no puede hablar/habitar en el lenguaje, quien ha dejado de ser humano en el lenguaje uniforme y, por lo tanto, de quien ha dejado de compartir un mundo conocido o dado a la historia de la humanidad. Se trata pues de un lenguaje abominable e impenitente. Empero, tampoco se trata de transformar lo difunto en una forma de vida sin habla, sino de deshabitar la mitología *calibanista* que resuena como ominosa subversión del lenguaje.

Si el Calibán de Silvia Federici atraviesa ese vasto archivo de imágenes

extraídas de la biblioteca de la masculinidad-colonial, como *Le livre des Antipodes* (1630), compilado por Johann Ludwig Gottfried, o el atlas anatómico de Andrés Vesalio en *De Humani Corporis Fabrica* (1543), así como los grabados de Theodor de Bry impresos en *Narratio Regionum indicarum per Hispanos Quosdam devastatarum verissima* (1598), es porque busca interferir esa representación *calibanista* inscrita por esos brutales científicos, exploradores y cronistas eurocentrados, pero sobre todo porque busca incomodar esa unívoca lectura que la perspectiva masculina de la opresión hace de un mundo dividido entre fuerza de trabajo, tierras fecundas y mitologías diabólicas. Ello se encuentra cruzado, además, por la figura revolucionaria que recaía en el infeliz monstruo Calibán, en detrimento de quien fomentaba los benignos “tesoros de la naturaleza”, como era la bruja Sycorax, madre del maltrecho vasallo. En efecto, la ortodoxia marxista es fuente de controversia para Federici, quien aborda la transición de las sociedades feudales hacia el capitalismo, a través de una lectura opuesta a la versión asalariada de Marx; esto es, una lectura que interpela el *pathos* que envuelve la subordinación de los hombres al trabajo y la hegemonía patriarcal sobre los cuerpos diabólicos, por tanto, la posibilidad de construir una historia del capitalismo desde una mirada feminista. Así, la transición al capitalismo se podría leer menos desde el lugar deslumbrante que ocupa la ya sublimada mente del subversivo Calibán y más desde lo que significó la devaluación del trabajo femenino y el salvajismo de las brujas con sus ademanes armónicos y sensibles hacia su medioambiente.

Con todo, el riesgo de una estética *calibanista* acaso recaiga, precisamente, en una dimensión cósmica del pluriverso, como si de un lenguaje más puro y libre de oficios policiales y persecutorios se tratara. Por ello, hace falta imaginar y a su vez interrogar la performática del arte que vendrá luego del tiempo posterior a lo difunto, si es que ese tiempo realmente logra superar y transformar su propia tempestad. En el intervalo quedará resonando ese pasaje final, cruel y patético, en que la expectante transformación del Calibán termina en arrepentimiento y nueva sumisión ante el mismo amo que otrora fuese maldecido:

“Sí, eso haré; y de aquí en adelante seré juicioso / Y buscaré su perdón.  
 ¡Qué tres veces burro / He sido al tomar a este borracho por un dios / Y adorar a  
 este tonto de remate!”.

## Referencias



Agamben Giorgio, *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

Catrillero Calibán Antonio, *Awkan Epupillan Mew Dos espíritus en divergencia*. Santiago: Pehuén, 2019.

Federici Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de sueños, 2010.

Shakespeare William, *La Tempestad*. Santiago: Editorial Universitaria, 2010 [Traducción, introducción y notas de Paula Baldwin y Braulio Fernández].

Rama Ángel, *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Periférica Festival, “Periférica presenta: Chileyem, de la Comunidad Catrileo+Carrión”.  
Disponibile en: <https://www.youtube.com/watch?v=kghvUewc3vk>



Foto: Francisco Velarmino. Performance de Francisca Morand, muestra "Intersecciones Frágiles, Proyecto Emovere, Museo de Arte Contemporáneo MAC, Sede Parque Forestal (2021).

Valeria Radrigán

## CUERPOS, AFECTOS Y REPRESENTACIÓN EN LA ERA DEL POST APOCALIPSIS

Me pidieron que compartiera con ustedes una reflexión sobre los cuerpos en el arte (pos)pandemia y sus distintas reverberaciones sociales, políticas y estéticas.<sup>1</sup>

Lo primero que vino a mi mente, o más bien a mi cuerpo –pues es desde allí desde donde estoy generando mi pensamiento y trabajo actualmente–, fue la necesidad de centrarme en la experiencia. Qué es lo que mi cuerpo ha sentido, cómo se ha transformado, movilizad, cuáles son las relaciones que desde él y hacia él han sucedido en estos tiempos de apocalipsis. Esto con la esperanza de que a lo mejor estas sensaciones y experiencias tengan un eco posible en quienes escuchen esto y que podamos compartir luego una conversación en común.

En lo personal la pandemia acaba por ser la última de una seguidilla de crisis de la escala más íntima a lo global: el 2019 me separé después

de una relación de 13 años, luego el mundo así como lo conocíamos terminó por eclosionar en marzo de 2020. Hubo una ruptura de mi corazón, de mis redes y trazos en la ciudad, de las formas de concebir una revolución y un país y una reclusión extrema de introspección, temor, pero al mismo tiempo de entrenamiento para el apocalipsis. Estos tiempos, a su vez, se entrecruzaron con la escritura de mi último libro *Siento mariposas en el celular*, con el inicio de un post-

doctorado sobre sexología digital y transhumanismo –en el que estaré hasta 2023– y con un reencuentro muy intenso y profundo con el entrenamiento y la investigación



**VALERIA RADRIGÁN** es Doctora en Filosofía con mención Estética y Teoría del Arte (U. de Chile) y Magíster en Teoría del Arte Contemporáneo (U. Complutense de Madrid, España). Investigadora de las relaciones entre el cuerpo y la tecnología, especialista en teoría cyborg, estudios de la performance y cultura medial. Sus trabajos se caracterizan por enfoques transdisciplinarios, abordando el fenómeno de la corporalidad y sus representaciones desde la teoría y la experiencia del entrenamiento físico. Autora de *Siento mariposas en el celular. Cuerpo, afecto y sexualidad en dating apps* (Oximoron, Stgo. de Chile, 2021).

<sup>1</sup> Texto cuyo origen tiene la participación de Valeria Radrigán el 26 de noviembre de 2021 en el Seminario “Tránsitos y Transformaciones” realizado en el marco del Foro de las Artes 2021.

práctica del cuerpo en movimiento, proceso que no desarrollaba con esta intensidad desde hacía unos 15 años.

Como consecuencia de todo esto, mis formas de concebir los afectos, sus intensidades, mis excitaciones y mis intereses, las formas de percibir mi cuerpo y los de otros cambiaron. La necesidad –y el privilegio también– de haber podido estar en soledad en un espacio seguro, trabajando con mi cuerpo, en relación a seres vegetales y objetos no vivos activó conexiones que me desconectaron de la escritura (mi principal medio de expresión y trabajo hace también unos 15 años) y me hicieron poner atención en las intensidades que se establecen entre las personas y lo que nos rodea, en nuestros fracasos, esperanzas, en las nuevas formas en las que fluctúa el amor y el deseo. En cómo transcurre el tiempo, habitamos los espacios y conectamos desde los cuerpos.

Y a propósito de esto último, se me ocurrió hacer un ejercicio de pliegue del tiempo y compartir con ustedes una “Crónica de la desesperación” que escribí cuando recién comenzaba el apocalipsis Covid. En ese momento, reflexionaba sobre la posibilidad de que “nos quedáramos para siempre así”, de las nuevas vigilancias, de cómo las tecnologías para el placer (aplicaciones de citas y juguetes sexuales específicamente, dos objetos de estudio centrales en mi investigación postdoctoral) estaban o podrían modificar nuestras experiencias del deseo.

Cuando lo volví a leer pensando en esta presentación, confieso que me dio una cierta nostalgia y ternura, pero también sentí que era uno de los textos más honestos que he publicado en el último tiempo, en la incertidumbre, en el arrojo a una contemporaneidad desconocida. Así como desconfié –y desconfío aún– de lo que se escribió inmediatamente luego de la revuelta popular y de los análisis que existen también ahora, “inmediatamente luego” de la pandemia, quizás compartirlo con ustedes hoy nos sitúe en un estado de sensaciones, para ver qué de ello perdura, qué se rompió para siempre, qué sorpresas emergieron, para qué nos preguntemos juntos qué se ha estado transformando dentro y fuera de nosotros.

### **Crónicas de la desesperación: post-sexualidad en el mundo COVID-19<sup>2</sup>**

Tres días antes de que quedara la cagada (¿cuándo quedó realmente la cagada?) tuve mi último encuentro sexual de

<sup>2</sup> La versión completa de este texto fue publicada el día 31 de marzo de 2020 en la Revista Escáner Cultural: <http://revista.escaner.cl/node/8345>

Badoo. Digo el último porque fue el último *offline*, y porque hablar de últimas veces hoy ya no es una exageración, sobre todo en lo que respecta al *WOB= the world of before*.

Sí, eran días en los que varios en este país ya estaban reclusos voluntariamente, y días en los que la policía de la moral de las redes, los *coronafachos*, como les empecé a llamar, ya andaban vigilantes, de lo que hacías, no hacías, a donde ibas, si es que ibas, si es que te comportabas “mal”, si eras poco “responsable”, poco “consciente”, poco “aséptico”. En esos días me pegué el último revolcón, cuerpo a cuerpo, con sudor, harto besuqueo y lengua, con ganas. Le conté sólo a mis amigos más cercanos; a esos que me dirían *bien ahí, aprovechaste, te quedaste con un lindo recuerdo de WOB*. Revelarlo a alguien más podría significar mi apedreo virtual, *weona es super peligroso lo que hiciste*. Peligroso ya no era follar sin condón, peligroso era follar –y peor– besar.

Al día siguiente, en la tienda Erótica, me regalaban una bolsa llena de vibradores de última generación y múltiples lubricantes de sabores, texturas, olores. Habíamos preparado una serie de videos sobre “masturbación en tiempos de crisis”<sup>3</sup>, y poco sabía entonces hasta qué punto pasaríamos, quizás PARA SIEMPRE, masturbándonos y sobre-utilizando estos juguetitos y estos ungüentos, viendo porno de WOB y recordando los sabores, texturas y olores no de las cremitas y los objetos, sino de los besos, las pieles, las musculaturas, los pelos.

Recordé que, apenas unos días antes, nos reíamos de cómo si llegaba el coronavirus, todas las mujeres de Chile que habíamos estado saltando en pelota y besuqueándonos el 8M íbamos a estar contagiadas. Me reí de eso con varios pre-coronafachos. Una de ellos, mandó hace unos días un mensaje alarmista a un grupo de wsp: “todes les que habíamos estado en esa marcha, debíamos ir a hacernos el test y demandar al Estado –como se estaba haciendo en España– por la imprudencia de haber acaso permitido esa marcha”. A ella, la respetaba. Abandoné ese chat.

Luego, la gente empezó a subir actividades online. Creo que eso es lo que más me ha gustado y me ha servido estos días de encierro. Tomo todas las clases que puedo, de mindfulness, de yoga. Los profes de crossfit empezaron a enviar rutinas. Las he hecho todas. Todos los putos días.

<sup>3</sup> Puedes verlos en el IGTV de @cuerpospoliamorosos

Si no tuviera casi 40 años, diría que tengo el estado físico que tenía a los 25. Sólo que ahora soy Sarah Connor

y entreno para matar zombies en el apocalipsis. Me falta aprender a programar, a disparar metralletas y a ponerle un cornete bien puesto a alguien. Seguro al menos dos de estas tres cosas también las aprendo online. *Challenge accepted.*

El último día que salí al mundo exterior, antes de la cuarentena comunal, vi cómo la gente se separaba al cruzarse en la calle, me miraban raro por no usar mascarilla, todo estaba cerrado, ni una cafetería o panadería abierta. Recordé las fiestas llenas de cuerpos sudados a las que íbamos con el Ale y JP, cómo lo dábamos todo, como nos agarrábamos con desconocidxs, antes incluso de la Revolución, cuando ya tuvimos proto-reclusiones: los toques de queda post dictadura. Recordé cómo me ponía tacones y poleras de plumas y maquillaje de *drag queen*, cómo tomábamos cócteles en la playa, en los bares, los encuentros fugaces e intensos de siempre. Me sentí como en el “Cuento de la criada”. Creo que ahí decían algo parecido a esta idea del WOB. Ahí también planteaban un mundo en el que la gente poco a poco iba pidiendo reclusión, moral, comportamiento saludable... y luego... bueno, lean el libro, vean la serie. (Series se pueden seguir viendo en el WON= world of now). En ese paseo, lo que más me afectó, lo que me llevó al borde del llanto, al cierre del pecho, a la sentencia muda, fue la idea de que esto sería *PARA SIEMPRE*. Y luego –ya en cuarentena total– apareció esta cita:

*In this new reality, those among us who had lost love or who had not found it in time –that is, before the great mutation of covid-19– were doomed to spend the rest of our lives totally alone. We would survive but without touch, without skin [...] What seemed like a temporary lockdown would go on for the rest of our lives.<sup>4</sup>*

### Para el resto de nuestras vidas

No es la soledad lo que me asusta. Mucha gente ha dicho estos días: “lo duro es contactar contigo misma”. *Bullshit, welcome to my life*. Toda la vida he estado en contacto con esa fibra interior (tal vez demasiado, pero eso es otra historia). Tampoco me asusta la soledad en el sentido de “sin amor”. Amor ya tuve, check en el checklist de la vida, next.

Lo duro, y de lo que nadie habla, o de lo que al menos los coronafachos no hablan (porque quizás son anorgásmicos, quién sabe), es la pérdida del contacto humano: “we would survive but without touch, without skin...”. Y aquí otros coronafachos

<sup>4</sup> Texto de Paul Preciado: “The losers conspiracy”, en: <https://www.artforum.com/slant/the-losers-conspiracy-82586>

me vendrán con webadas como "ay pero si a ti te gusta tanto la vida online". Y sí, pasaba y paso horas en internet, he dedicado mi vida profesional a la cultura digital, estoy escribiendo este texto PARA internet, tengo todos los días videollamadas y carretes con gente online. Pero me AFECTA no tener cuerpos. Y aquí no me refiero –solamente– a lo sexual, hablo de poder abrazar a alguien, estar con otra persona en 3D y no en una pantallita.

Cuando empecé mi libro de **@cuerpospoliamorosos**

Retrocedamos:

Cuando proyecté @cuerpospoliamorosos, eran dos cosas las que me interesaban: una, las nuevas sexualidades, afectividades y representaciones que surgían en las *dating apps*. Dos, la emergencia de nuevas corporalidades, abiertas a la experimentación, que me parecía percibir estaban emergiendo. En fiestas, en las propias apps, en la vida. Escribí entonces, hace como dos años (y ahora me autocito y hago un spoiler del libro):

Un cuerpo poliamoroso es un cuerpo en vibración. Es un cuerpo en constante búsqueda de sexualidad, de ser tocado y besado, agarrado, manoseado y sentido. También de ser querido. Es un cuerpo en necesidad de afectos, de expresión sensible, puro estremecimiento. Podríamos pensar, un cuerpo poliamoroso es un cuerpo promiscuo, pero ante todo es un cuerpo dispuesto y anhelante de placeres.

El cuerpo poliamoroso no es un cuerpo ni inmaterial ni voluble, sino que extrae energía digital del mismo modo que se vale de cables, prótesis, energía química y vegetal, animal o incluso extraterrestre para proporcionarse placer. No es un cuerpo post-cárnico, sino una corporalidad expansiva y transhumana que, al envolverse en su nube emocional y erótica, requiere volver a contactarse con su propia conciencia y experiencia del sudor, el hálito y la genitalidad. Incluso su contacto con sofisticados aparatos y diversos productos para la autosatisfacción sigue esta misma línea, constantemente explorando opciones para encontrarnos a nosotros mismos como otredad de afecto y placer.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Esto lo escribí yo misma.  
¿Suena bacán verdad? Espérate al libro que  
#seviene

Mi idea siempre fue que, de algún modo, la *condición trans* (la condición híbrida y relacional entre el humano y la máquina, concepto que desarrollé por ahí por el 2015)

seguía siendo clave para pensar-nos sexoafectivamente en estos espacios. La condición trans, espacio intersticial de contacto, de espesuras tensionantes entre cuerpos y tecnologías, nos permitiría leer incluso las modalidades de sexo online: siempre en un ir y venir, siempre en tránsito, siempre en retorno hacia el cuerpo. Hacia *mi* cuerpo, *mi* carne, *mi* placer, *mis* sentimientos-sensaciones. Y hacia el cuerpo del otro, por cierto, cuyo contacto, aunque fuera a través de un dispositivo, existía a través de una red energética de conexión. De algún modo, pensaba, estas prácticas alternativas de la sexualidad, entendidas en cuanto tales, como alternativas, no reemplazarían (alerta tecnofóbica activada), al menos no todavía, la posibilidad de la carne. Serían mutaciones, derivas, tangentes, devenires de un cuerpo trans. Un cuerpo que buscaría espacios trinchera, dentro y fuera de la red, para *contagiarse de la otredad*. (Contagio: otra palabra prohibida estos días...)

Y ahora, la sentencia del *PARA SIEMPRE* del mundo covid-19 me obliga, forzosa y anticipadamente, a pensar en la facticidad de lo post. Ya no del “más allá”, del “a través” y de “cambio” del prefijo trans que defendí por años, sino de la actualidad de la condición post. Porque las *posibilidades futuras son realidades presentes*.

Ya lo había adelantado y previsto de algún bizarro modo: la investigación que se viene (y para la que supongo estoy hasta financiada, si es que el país no explota antes) es justamente sobre los nuevos modelos sexoafectivos con robots e inteligencias artificiales.

Eso me asusta.

Por primera vez, eso me asusta.

Y no me asusta por la tecnofobia contra la que siempre he batallado. Me asusta por pensar que quizás un mundo, donde el sexo maquínico ya no es *una* alternativa sino *LA* única alternativa, comienza a imponerse. Donde el contacto con otros ya es *SOLO* mediado, o el otro es un objeto, o un código. Y lo peor: el retorno al propio cuerpo es también una amenaza. “No te toques, la cara, la boca, los ojos. Lávate las manos para tocar tu propio cuerpo.” Autosanitízate. Tu propio cuerpo es canal de autocontagio.

Me asusta porque esto me está pasando a mí, y porque eso me contacta

con mi fachito interior. No mi coronafachito, mi fachito, a secas, aquel que quiere quedarse con lo conocido: el conservador. El que *conserva* –mantiene– ideas que le parecen correctas y está imposibilitado de abrirse a lo nuevo.

Y aquí ojo, no me refiero a la incapacidad de tener otras prácticas sexuales mediadas, o tecnologizadas, o posthumanas... o incluso de disfrutarlas (me di vuelta el celular a *sexting post* toques de queda octubre 2019, mi *Shegasm*<sup>6</sup> es mi mejor amigo estos días y dios salve a *Pornhub premium gratis*), sino de realmente abrirse, instalarse en la realidad que implica ese PARA SIEMPRE del postcuerpo. Parece que no estoy preparada.

Porque lo que implica este mundo son orgasmos programados, gente.

Porque estos aparatitos son de alta efectividad, oh sí.

El chiquillo este de Badoo incluso me preguntó si hacían la pega mejor que las personas. –La hacen bb– le respondí. –Humanos absolutamente superados-. Aprietas un botón, mueves una ruedita, te pones creativo y en menos de un minuto, garantizado, te corriste al menos una vez.<sup>7</sup> El orgasmo sigue siendo corpóreo, vaya que sí, implotación del yo máxima, etc., uff, pero viene de una vibración plástica y dura, de un zumbido, que garantiza una máxima efectividad. Lean *El sex appeal de lo inorgánico* de Perniola. 100%.

¿Y quizás el éxito aburre? A mí al menos por eso no me gustan los zorros. Creo que necesitamos un coeficiente de falla. Un coeficiente sí, no todo (no se ceben tampoco). Pero algo de imperfección. Quizás lo que te cague, a un nivel más interno (mental, si se quiere), es haber vivido en el WOB. Quizás lo que te cague es la puta *condición trans*. Es querer habitar el intersticio, saber que se puede –que se podía– tirar en un mundo cyborg, “en tránsito entre una configuración y otra”. No en el mundo robot que es la vida coronafacha covid.

Fantaseábamos con mi padawan @dulcesflour (nuevamente, en el WOB) que el verdadero momento de insurrección maquina sería cuando ellas empezaran a masturbarse, y logran autogenerar un placer de endogamia energética eterno. No necesitarían entonces más de nosotros y, siendo realmente autónomas, podríamos vivir en un entorno paralelo sin

<sup>6</sup> Te iba a darte el dato del super succionador de clitoris, pero na po, busca *Shegasm* en Google.

<sup>7</sup> Creo que se puso celoso de mis juguetes, me dijo: bueno, al menos lo pasarás bien estos días. En fin.

esclavitudes ni jerarquías entre personas y tecnologías ¡Mujer, robot, la liberación, viene de la mano de la masturbación! Eso gritamos el 8M.

Derechos para las máquinas. Placer transespecie. Pero con ello vuelvo de nuevo a lo trans. Y en este mundo de la nueva asepsia antihumanos, no puedo –como decía mi profe– estirar el argumento de la condición trans. No da. En el mundo post tal vez las máquinas no necesiten de nosotros, pero nosotros nos volvamos más que nunca dependientes de ellas. Porque *sólo* con ellas nos contactamos con otros humanos. Ahí si tecnofobia extrema.

Las apps de citas se volvieron el descampado más absoluto estos días. Las conversaciones, si es que existen, se detienen en el –*bueno y ¿de donde eres? –De Stgo centro, pa lo que importa jajajaj–, o –¿qué te gusta hacer?– Que me gusta, o que me gustaba jajaja.– Siempre el jajaja, por supuesto. De ahí, o se evaporan o directamente a las dickpics, *con qué ropita estás, te estás masturbando.* Y lo dicho, del sexting vengo de vuelta, al menos por ahora. Y me pongo a pensar que estoy terminando un libro sobre *dating apps*, que estoy en el último capítulo de un libro en el que investigué cómo estos espacios cuestionaban el modelo sexoafectivo imperante, cómo emergían nuevas performatividades de la seducción, como cambiaban los encuentros. Porque, siempre, siempre, el objetivo final era ese, el encuentro. Entretenerse, por supuesto –objetivo mencionado en la encuesta que hicimos en el número 1 número 1 número 1– pero para, eventualmente, concretar una cita *offline*. Tomar algo, ir al puto parque (yo no, pero alguna gente) y/o tirar. Y ahora eso no se puede. Y cuando se pueda, si es que eso se puede, la gente habrá quedado con miedo. Capaz que no se quieran dar besos por meses, que se laven las manos a cada rato.*

*Coitus interruptus con alcohol gel. Let us see.*

Arturo Cariceo Zúñiga

## DISTOPIÁS DEL FIN DEL MUNDO

*Elvis, sacúdete en tu cripta*  
*We are sudamerican rockers*  
*Nous sommes rockers sudamericans*

**Los Prisioneros**



**ARTURO CARICEO ZÚÑIGA** es artista visual. Nació en Santiago, Chile, el 21 de Abril de 1968. El año 1993 obtuvo su Licenciatura en Artes mención Artes Plásticas en la Universidad de Chile; el año 2000 es Magíster en Artes Visuales; el año 2003 obtuvo el Título profesional de Pintor; y el año 2005 el Doctorado en Filosofía mención Estética, todos sus estudios realizados en la misma Universidad. Desde el año 2005 es académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entre los años 2005 y 2010 ejerció como Subdirector del Departamento de Artes Visuales, y desde el año 2006, y hasta el 2014, fue elegido Subdirector de Extensión de la Facultad de Artes, de la misma Universidad.

### I

Debo confesar que me cuesta escuchar a Los Prisioneros, pero me gustan las letras de Jorge González. “El Baile de los que Sobran” es una de sus canciones a la que recurrimos muchas veces, porque expresa cosas demasiado fuertes, actuales, siendo tan ochenteras. Como muy bien dijo durante el estallido social “es muy triste que todavía se tenga que seguir cantando. Esa canción fue creada bajo las mismas condiciones en las que se cantó: en toque de queda

y con balazos”. La mejor forma de explicarlo es ver a los años ochenta chilenos como la década más larga del siglo pasado, la que aún no termina, y que finalizará cuándo se derogue la polémica Constitución vigente. Digamos que en la expresión “sobran” de González campea, también, por oposición, otro enfoque: el de quienes sobran en el poder.



## II

Cuando se filtró en los medios una conversación privada de la esposa del presidente Piñera, donde dijo que las movilizaciones masivas eran “como una invasión extranjera, alienígena” se reveló –según CNN– “la esencia de los hombres y mujeres con grandes fortunas que gobiernan un país como si fuera su empresa privada”. Fue así como el estallido social fue invadido por ciudadanos disfrazados de extraterrestres, sumándose a los manifestantes con las llamativas máscaras *dalinianas* de “La casa de papel” y las del último “Joker”. Al poco tiempo, el gobierno hizo público un informe de Big Data enumerando a los “agentes” detrás del estallido social, incluyendo a cantantes, futbolistas, diputados, una comediante y “fanáticos del K-Pop detrás de las manifestaciones”. Todas estas anécdotas trajeron consigo una ola de *memes*, comentarios y *retuities* que no se dejaron esperar, creando un estallido “virtual”. El empleo de las redes sociales demostró que los millones de usuarios

de Twitter, Facebook e Instagram tampoco se dejaban atemorizar ni por el más pintado, rayando los muros virtuales de las ventanillas de reclamos, no sólo con los *hashtags* #PiñeraRenuncia o @ChileViolatesHumanRights sino mandando todo al garete con auténtico humor negro, mediante altas dosis de cultura urbana en boga y desenfado *fan service* asiático. Pero estas “armas” comunicativas no sólo fueron cosa de indignados: en un audio difundido por WhatsApp y redes sociales, el postulante derechista a la presidencia, José Antonio Kast cantaba “Los Momentos” con la letra cambiada, generando la reacción (por Facebook) de su compositor Eduardo Gatti, enfatizando que “nunca he autorizado el uso y menos la adulteración de una canción mía para alguna campaña política sea del color que sea”. La lista puede sumar y seguir, para un lado y otro, tropezándonos con un montón de situaciones irónicas y surrealistas, además de cargar nuestro disco duro hasta las cejas con cuestiones que no eran fáciles de encontrar como las revelaciones del *Cambridge Analytica* o las filtraciones de los “Pandora Papers”. Más allá de lo que Byung Chul Han o Yuk Hui digan, o cualquiera del lote de turno, la construcción simbólica de la realidad está paseándose por diversos bots, deleitándose con esa caja de sorpresas llamada “comentarios”. Son claros indicadores del estado en el que nos encontramos, de hecho, más allá y acá del estallido social, la pandemia y la convención constitucional. Sin querer sustentar una visión absoluta del mundo, pero abrazando todas las contradicciones, no es un detalle que durante los movimientos estudiantiles del 2006 (el mismo año de la muerte de Pinochet) las cosas recién empezaron a alterarse, aunque el pinochetismo igual que siempre, presente en el empresariado, los partidos políticos de derecha, en el consenso democrático alrededor de su modelo económico y político y, a fin de cuentas, en la memoria histórica del país. Me pregunto si la masa crítica actual tendrá idea de lo que era la vida, mucho antes de los *trending topics*. Aquello sí que era estar desinformado con lógica profesional cuando, a falta de *memes*, estaban las revistas de humor político censuradas, a raudales (la censura), mientras la prensa oficialista nos dejaba pillados con la historia alienígena del cabo abducido en Putre y las apariciones religiosas del vidente de Villa Alemana. Es inevitable acordarse, cumple con solvencia, sin nunca perder su atractivo y auténtico humor negro.



### III

Llegamos a un punto ante tanto *tiktoker* e *influencer*, que hemos pasado de ser generadores de contenido a analistas forense de imágenes. Todo sucede demasiado pronto y demasiado tarde, son las cosas que tenemos que vivir en tiempos digitales. Nunca viene mal saber que, durante la pandemia, los servicios de contenidos *on demand* y de *streaming* experimentaron un rápido crecimiento, dejando a las plataformas gratuitas los archivos “lost media” (hasta el momento) y no por razones sentimentales. Para comprender el escenario contemporáneo –el de la “nueva normalidad”, el del distanciamiento social y el uso obligatorio de mascarillas–, las pruebas apuntan ceremoniosamente al cambio forzado de nuestros hábitos, algo tan aplastante como el ocurrido a los *retailers*, desmadres aparejados por el impacto del mercado tecnológico en confinamiento, dejando atrás el contrapunto idealizado que la ciudadanía consumista tenía de las máquinas. Todo artista que se precie de tal, no olvida que los asuntos de tránsitos y transformaciones son intrínsecos a las pretensiones artísticas, por lo menos, desde que la “Metamorfosis” de Ovidio se convirtió en referencia obligada en el gremio, cuya sombra aparece en detalles, modas y texturas consideradas contemporáneas. Veamos, habitamos entre un sinfín de parafilias brindadas

por el diseño digital, donde la tendencia es que no se atisbe un píxel de CGI, como la contundente aportación de las plataformas multijugador en línea, que durante el aislamiento pandémico dotó a los *gamers* de una energía única e inconfundible, sin nada de los desparpajos suborbitales de Elon Musk, Jeff Bezos y Richard Branson, buscando prolongar la vida hollywoodense después de que nuestro planeta colapse.

La cosa es que el espíritu de la “nueva normalidad” chilena tiene sus propias tribulaciones y conflictos emocionales, que no debemos contemplar de lejos. Desde el principio de la pandemia, que interrumpió las peripecias del estallido social, estuvimos expuestos a un encierro con un pasado polvoriento, que sabemos, resulta sombríamente genuino, porque hunde sus raíces fantasmales en la rigidez clasista chilena, muy anterior a la dictadura, que fue customizada con jerarquías tecnocráticas de la transición democrática. Captar, no sólo como artista, este ambiente, significa tener una paciencia enorme, porque las resonancias de clase son tan inquietantes como el oficio de la Cámara de Diputados a la Universidad de Chile solicitando información sobre “ideología de género”. Hay un nivel añadido en todas estas cuestiones, un trasfondo represivo latente, que cabrea, que te pone en guardia, creando muros personales, pero que la curiosidad intelectual evita, sin dejarse atrapar por pullas y comentarios insidiosos. No por nada, si sabes que el pinochetismo obtuvo un 44 por ciento de los votos en 1988, léase, casi empatando el Sí, porque eso ocurrió, expresando el país un apoyo mayoritario al régimen, incluido cuando Pinochet fue rescatado en Londres.

Captar el mensaje “contemporáneo” es captar que mientras la Constitución del 80 no sea derogada, seguiremos en suspenso, gobierne quien gobierne. Por eso vivimos en trance, como en un eterno sentimiento encontrado, muchas veces, sin entender nada, por ese afán político de broncas y bravuconadas heredadas para ver el mundo en blanco y negro, sin matices, distrayéndonos de las profundas transformaciones culturales que necesitamos. Lo que sobrevuela, con espíritu gamberro y transgresor en el futuro del mundo, es nuestra urgencia de ir más allá (de lo que sea) no sólo como producto de un *fan service* acomodaticio. Lo increíble es aún no dar crédito a que las nuevas tecnologías lograron afectar la organización social –no como los antiguos blogs, chats y sitios de Internet– sino con una pandemia, consolidando las relaciones entre congéneres que viven en cercanías virtuales, a la vuelta de la esquina y al otro lado del mundo.



#### IV

La pandemia fue al mundo del arte chileno, lo que el estallido social a los políticos. La telepresencia les era apática como expresión artística, considerada como medio orientado al entretenimiento y el ocio, en el mejor de los casos, una red para opinar, informarse o mediar. Lo que es patético en gente grande del gremio, los que han pasado los cuarenta, alguno incluso los cincuenta, es que ignoran el plato fuerte del arte ubicuo y remoto, que no está en lo presencial, que nos arrastra a experiencias artísticas de cuando ellos ni nacían. La telepresencia artística no responde a preguntas de corto plazo. Convengamos que el acto de mostrar lo que un artista hace, al menos desde el invento de las galerías y museos, está en directa relación con la democratización de los espacios de comparecencia, para que pueda ser vista por cualquiera.

En algún momento, digamos hace bastante tiempo, de esta historia –occidental y europea– los artistas buscaron tener independencia del circuito, explorando otras formas de exponer, porque les decían que eran poderosos y que estaban en control de sus destinos y carreras, lo que no era efectivo, ya que hacían lo que les dijeran. Por eso, la “telepresencia” no es sólo un asunto de Internet ni de fanáticos informáticos, sino que se remonta a las obras de arte creadas con la radiotelevisión, la telefonía y lo satelital, en combinación con las prácticas “hazlo tú mismo”. La sensación que me quedó con lo ocurrido tras la pandemia es que, la

distancia/proximidad se convirtió, artísticamente, en una cuestión temática más que una validación histórica del arte remoto y ubicuo. Fue una reacción al desplome de los compromisos presenciales. Lo interesante es la visibilización del nivel de consumo tecnológico e Internet en Chile y el uso que hacen los jóvenes de estos dispositivos, considerando que la mayoría se comunican entre ellos y con el mundo a través del celular, sin ver televisión, por contraste con el uso del ordenador en casa.

A vista de los acelerados avances, del mismo modo como los manifestantes del 18 de octubre no obedecieron a ningún partido político, el arte a distancia no se conformó con el hogar como taller o *medialab*, llevando la experiencia un paso más allá, a la telepresencia privada desde la pantalla del celular, utilizando aplicaciones (ya no programas informáticos) y presentando contenidos en línea (sin necesidad de ser descargados). Se trata de una transformación de la salida digital al espacio público, similar a la revolución urbana producida por el *walkman* (y luego el *Ipod*), resultado y metamorfosis de la experiencia colectiva de las *boomboxes*. De ahí para arriba, lo que subyace y deja perplejo al mundo del arte, es que la experiencia no basta con tener la forma de los directos, sino dar la diana como archivos almacenados que pueden ser repetidos *ad infinitum*. Sin ser intrigante, durante la pandemia las experiencias estéticas que giran en torno al binomio distancia-proximidad pasaron a estar encaminadas al paso siguiente de Internet: los «metaversos», que funcionarán redimensionando las actuales optimizaciones hiperreales de los algoritmos de búsqueda y las modificaciones por Inteligencia Artificial. En resumidas cuentas, el contexto de los proyectos artísticos bajo esta “nueva normalidad” no es la presencia en la ausencia *barthesiana*, sino la presencia/ausencia del artista a tono con la convivencia gradual de imágenes y sonidos generados por IA, con su respectivo NFT. Lo que no, necesariamente, significa la pérdida del valor cultural o ritual de la fuerza creadora del arte.



Fotomontaje del Coloquio 80° Aniversario Depto. de Danza, Diálogos bajo la Mesa Verde, Departamento de Danza, Facultad de Artes U. Chile (2021)

## CAPÍTULO 2

### POLÍTICAS Y SUBVERSIONES





LA LEGALIDAD NO LE SIRVE  
AL CAMPESINO POBRE

PAN

CONTRA  
LOS  
DESPIDOS

RA NIE

Los que van quedando en el camino (1969).  
Archivo Teatro Nacional Chileno.

Mariairis Flores

## “NUESTRA URGENCIA POR VENCER”: LOS TIEMPOS DEL FEMINISMO RECIENTE EN CHILE DESDE LA FOTOGRAFÍA DE KENA LORENZINI



**MARIAIRIS FLORES** es licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y el Magíster en Teoría e Historia del Arte en la misma universidad. Actualmente es parte del equipo de D21 Proyectos de Arte, colaboradora en la revista de arte contemporáneo *Artishock* e investigadora del proyecto FONDART Arte y Política 2005-2015 (fragmentos), dirigido por Nelly Richard. Es co-autora del libro *En Marcha. Ensayos sobre arte, violencia y cuerpo en la manifestación social* (2013) y coeditora del libro *Mujeres en las artes visuales en Chile (2010-2020)* (2021). La historia del arte chileno y el arte contemporáneo local son sus áreas de trabajo, lo que se traduce en diversas publicaciones en catálogos, revistas y plataformas digitales.

<sup>8</sup> Miguel Ángel Hernández-Navarro. Presentación. *Antagonismos Temporales*, p. 9.

<sup>9</sup> La exposición se presentó en la Sala de Artes Visuales del GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral) entre el 22 de octubre y el 19 de diciembre de 2021.

La manera hegemónica de comprender el tiempo nos remite a la progresión. El tiempo siempre avanza hacia adelante y con ello genera un pasado, el que se compone de sucesos que se acumulan. Desde nuestro presente podemos mirar hacia el pasado y evaluar qué tan distantes o próximos nos encontramos de esos acontecimientos. No obstante, la noción del tiempo diacrónico ha sido cuestionada desde mediados del siglo XX. Hoy vivimos en un tiempo complejo en el que “pasado, presente y futuro —experiencia, acción y expectativa— no solo suceden diacrónicamente, sino también de modo sincrónico. No sólo uno detrás de otro, sino todos al mismo tiempo, anudándose en una simultaneidad temporal.”<sup>8</sup> Esta idea, que anula el devenir del tiempo, me sobrevino al visitar “Nuestra urgencia por vencer”<sup>9</sup>, exposición de Kena Lorenzini con la curaduría de Cynthia Shuffer, ya que mediante su archivo fotográfico es posible reconocer una actualidad. La muestra articula un recorrido por el movimiento de mujeres y feminista de los años ochenta mediante sesenta imágenes análogas en blanco y negro. Esa decisión de no trabajar el color nos remite a cierto imaginario del pasado, no obstante, al momento de verlas, mucho de lo que sucede en nuestros días resuena en ellas, lo que me permite afirmar que ese “pasado” no ha quedado atrás. Menos aún si pensamos en las manifestaciones

feministas que desde 2016 —con el movimiento “Ni una menos” y profundizado con el mayo feminista de 2018— se han masificado. Aunque el contexto socio-político es otro, la resistencia histórica de los grupos feministas emparenta e inclusive enrarece esos dos momentos que parecieran superponerse si atendemos a sus puntos comunes.

El biólogo transfeminista Jorge Díaz rescata el concepto de una *temporalidad queer* en la que: “La memoria del pasado continúa en los cuerpos colectivos del hoy, en esas historias que debemos encontrar y arrastrar al presente para interrogarlo”.<sup>10</sup> Esta idea, que cruza memorias e historias, es útil para pensar estas fotografías, ya que en esas imágenes de organizaciones y manifestaciones de los ochenta, generadas y resguardadas por Lorenzini a lo largo del tiempo, se reconocen nuestros cuerpos. Estos registros tienen valor para nuestros días, que están marcados por un escenario político cambiante y de luchas constantes. Hay un cuerpo colectivo que retorna en las fotografías y en su exposición, la que considera además una extensa mesa con tiras de contacto y un documental (44´33´)<sup>11</sup> con entrevistas a siete de sus protagonistas, para complementar de este modo su carácter extenso y testimonial. La historia del movimiento feminista de los ochenta está aún escribiéndose y no podría afirmar que en un momento encuentre un punto final, puesto que, acorde al carácter fragmentario y múltiple del propio feminismo, esta se encuentra lejos de cristalizarse y para ello, la noción de memoria es fundamental. Es importante comprender la memoria como el cruce complejo entre *experiencia*, *acción* y *expectativa*. En términos de Nelly Richard: “Las condiciones de producción del recuerdo histórico varían según las fluctuaciones de una memoria en curso y movimiento: una memoria que no debe tratar al pasado como una anterioridad ya concluida sino como una malla de significaciones entreabiertas que, en sus ranuras, se deja interpelar por un presente alerta y expectante.”<sup>12</sup> Desde hace algunos años el feminismo se ha vuelto parte del cotidiano. Para un presente feminista como el que vivimos, reencontrarse con las luchas de los ochenta es pertinente y también necesario. En el conjunto de sus imágenes se articula una memoria feminista, por tanto siempre crítica y plural, que vibra hoy de maneras no lineales en los cuerpos de lxs espectadores, permitiendo un encuentro independiente de la distancia temporal.

<sup>10</sup> Jorge Díaz. *Emancipar la lágrima*, p. 237

<sup>11</sup> Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=hKMcqzJTp8&ab\\_channel=CShuffer](https://www.youtube.com/watch?v=hKMcqzJTp8&ab_channel=CShuffer)

<sup>12</sup> Nelly Richard. *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*, p. 9.

### Ingresar en el tiempo, anular la distancia

Kena Lorenzini inició su trayectoria en la década de los ochenta como reportera gráfica, circunstancia que le per-

mitió generar un archivo fotográfico de gran envergadura. Fue este mismo trabajo el que la vinculó al feminismo<sup>13</sup>, ya que mientras se desempeñaba en la revista *Hoy* tuvo que reportear un encuentro en la Casa de la Mujer La Morada y, según sus palabras, allí se empapó y enamoró del feminismo. Sus fotografías no solo iban a registrar a las protestas de mujeres y feministas, sino que buscaban contribuir a esa lucha, por ello sus imágenes revisten un estatuto extraño, ¿se trata de fotografías artísticas o de fotografías periodísticas? Al respecto señala: “sufrí toda mi vida de reportera gráfica la crítica de mis propios colegas de que yo no era fotógrafa, de que era más artista” y complementa: “es complicado, porque en el fondo estás sin pertenecer: eres para ellos la fotógrafa que viene y después se va al arte”.<sup>14</sup> Frente a esta discusión propongo la categoría de *fotografía feminista*: un registro que se compromete políticamente en la producción de la imagen para construir un testimonio de lo vivido y un “derecho a la memoria”, como lo ha planteado la autora con motivo de la exposición<sup>15</sup>. Considero que esta idea se refuerza en la propuesta curatorial de Shuffer quien organiza tres ejes que son tomados desde el propio movimiento y son también un homenaje a la artista Lotty Rosenfeld. Estos responden a una organización temporal para el recorrido. Los ejes son: “No +”, sobre la aparición pública del movimiento; “Somos +”, sobre la transversalización de la acción de las mujeres en las calles y “Por la vida”, que recoge principalmente las experiencias de luchas en las poblaciones.

Desde una descripción general, las fotografías nos muestran instancias como la primera manifestación feminista del año 1983, en las afueras de la Biblioteca Nacional, donde se desplegó el lienzo: “Democracia Ahora. Movimiento Feminista”; el “Caupolicana-zo” encuentro realizado en diciembre del mismo año, que reunió a miles de mujeres y asociaciones feministas bajo el lema “Hoy y no mañana. ¡Por la vida!”, y acciones del Movimiento Unitario Mujeres por la Vida —al que Lorenzini perteneció—, tales como “No me olvides” que consistió en la intervención con siluetas negras<sup>16</sup> a escala que llevaban inscrito el nombre de víctimas de la dictadura. Con estos artefactos en las manos, utilizándolos como si fueran un escudo tras el que se refugiaban, miles de mujeres organizadas irrumpieron en el centro de Santiago para insistir en la necesidad de justicia. Junto a estos sucesos encontramos imágenes que dan cuenta del cotidiano de

<sup>13</sup> Lorenzini, Kena en *¿Quién es el autor de esto?*, p. 40.

<sup>14</sup> Op. cit. 26-27.

<sup>15</sup> Para conocer más acerca de la exposición y los planteamientos de la fotógrafa y curadora véase el recorrido que construyen por la exposición: [https://www.youtube.com/watch?v=W5yNfzkqOK4&ab\\_channel=CentroGabrielaMistral](https://www.youtube.com/watch?v=W5yNfzkqOK4&ab_channel=CentroGabrielaMistral)

<sup>16</sup> El “Siluetazo” fue una acción realizada por primera vez en 1983 como protesta contra la dictadura cívico-militar argentina denominada como “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983). Su propuesta fue articulada por los artistas visuales Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, quienes la llevaron a cabo junto con las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y con otras organizaciones sociales y de derechos humanos activas en Buenos Aires.

las protestas y de la vida, donde aparecen lienzos, cacerolas y la represión policial en distintos lugares, como las calles céntricas de la ciudad o las poblaciones.

La propuesta de la exposición contaba, además, con mesas que simulaban el espacio de trabajo de la artista, digo simulaban, puesto que no estaban los documentos originales —por razones obvias de conservación— y porque se trató de una puesta en escena que invitaba a lxs visitantes a utilizar lupas de enfoque fijo para revisar tiras de contacto. El gran número de estas, que a su vez contienen diversas imágenes, permite proyectar la insistencia por el registro de Lorenzini, el que se traduce en miles de fotografías y el desafío que asumió la curaduría para generar una selección que represente aquellos años. Estos elementos eran acompañados por los sobres en lo que se guardaban las tiras, que desde la letra de la fotógrafa nos muestran el contexto e inscripción de algunos registros. Este recurso museográfico presenta al archivo de Lorenzini como abierto y libremente configurable por los ojos de los visitantes, porque da la posibilidad de imaginar que otra fotografía componga la muestra principal. Las mesas permiten la ficción de que ingresamos a su taller y podemos formar parte del proceso de selección.

Dentro del recorrido que propone el gran corpus de la muestra me detendré en dos fotografías. La primera retrata a mujeres pobladoras del campamento Cardenal Juan Francisco Fresno. En primer plano una mujer da la espalda, pero aun así podemos distinguir el contorno de su rostro, en su mano tiene un cuchillo, al igual que las dos mujeres principales de la escena, quienes pelan pequeñas papas con una olla al centro y cuyos rostros quedan registrados. Todas se encuentran alrededor de una mesa cuyos límites no podemos distinguir, porque está atiborrada de papas, cáscaras y ajos. En un tercer plano, detrás de las dos mujeres, aparecen dos niños, uno de ellos de cuerpo casi completo, mientras que el otro asoma detrás de una de las mujeres y mira a la cámara con expresión curiosa, es la única mirada que nos recuerda la presencia de la cámara y con ello de Lorenzini. Una de las mujeres sonríe al igual que uno de los niños, la otra mujer tiene una mueca propia de estar hablando o de estar concentrada pelando. El tercer rostro, que solo vemos de costado, también parece estar alegre, lo que infiero a partir de los ojos achinados y los pómulos levantados. De fondo vemos las carpas, ropa tendida y a otras personas del campamento. Es una escena alegre, relajada y cotidiana que se contrapone con otras de las imágenes, como la de una gru-

po de mujeres que huyen entre gases lacrimógenos por las escalinatas del Cerro Santa Lucía o las imágenes ya mencionadas de la acción “No me olvides”. Por su composición, la fotografía parece incluirnos, es como si estuviéramos paradxs al lado de la mujer en primer plano, conversando con las otras mujeres y los niños.

El aspecto alegre contenido en algunas de las fotografías es importante de ser relevado, puesto que podría resultar paradójico, del mismo modo en que sucede con los cruces temporales y su carácter no lineal, ya que la violencia del contexto, marcado por el terrorismo de Estado y el dolor producto del horror, parece ser la manera hegemónica de comprender las luchas en los ochenta. No obstante, hay una dimensión deseante que es innegable. En el documental —que sigue la misma estructura de la exposición— la socióloga feminista Teresa Valdés comenta:

“La resistencia tiene algo como pasivo, estás aquí tratando de que no te avasallen y nosotras estábamos yendo mucho más allá de la resistencia. Estábamos en la lucha derechamente para derrocar a la dictadura. También participar en una olla común, tú puedes decir es una resistencia. ¡No... es la vida! Sostener la vida, esa es una cuestión muy importante. Y hay que decir que lo pasábamos muy bien en las cosas que hacíamos y nos hemos reído mucho, si no nos riéramos y no tuviéramos este profundo sentido de la vida, no sé si hubiéramos hecho las cosas que hacíamos”.<sup>17</sup>

Para sobrellevar la dictadura fue fundamental organizarse y desear, construir afectos y creer en la vida. Esto es reconocer el lugar de víctimas, pero al mismo tiempo ser capaces de activarse, de seguir pese a todo. Las imágenes tienen la potencia de capturararte como espectadorx y lograr inclusive oír las fotografías, el ambiente que rememoran, porque es también el ambiente que escuchamos cada vez que salimos a protestar. Enfrentarse a cada una de ellas es como habitar una grieta temporal que nos hunde en ese pasado que es también presente. La muestra es un dispositivo que nos acerca aunque hayan transcurrido más de treinta años, nos reúne porque la lucha de las mujeres no se agota y porque en cierta medida también se ha expandido: las disidencias sexuales, la vida de lxs migrantes y la militarización de Wallmapu son algunas de las luchas que hoy nos involucran como feministas. En un escenario adverso, donde el fascismo se encuentra tomando fuerza, las imágenes y el ejercicio de memoria que permite la muestra, nos recuerdan la importancia de la organización social, de saber que *so-*mos+, que siempre *hemos sido+*.

<sup>17</sup> Entrevista a Teresa Valdés desde el minuto 34:04, disponible en <https://youtu.be/hKMtCqzJTp8?t=2044>

## Referencias



VV.AA. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac, 2008.

Díaz, Jorge. *Emancipar la lágrima. Ensayos transdisciplinarios sobre arte, ciencia y activismos de disidencia sexual*. Santiago: Trío editorial, 2021.

Ferrer, Rita. *¿Quién es el autor de esto? Fotografía y performance*. Santiago: Ediciones de La Hetera y Ocho libros, 2010.

Richard, Nelly. *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. Córdoba: Eduvim, 2017.

### **Materiales audiovisuales:**

Nuestra urgencia por vencer. No+ / Somos+ / Por la vida - Mediometrage  
[https://www.youtube.com/watch?v=hKMtCqzJTp8&ab\\_channel=CShuffer](https://www.youtube.com/watch?v=hKMtCqzJTp8&ab_channel=CShuffer)

"Nuestra urgencia por vencer: Fotografías de la lucha de mujeres contra la dictadura"

[https://www.youtube.com/watch?v=W5yNfzkqOK4&ab\\_channel=Centro-GabrielaMistral](https://www.youtube.com/watch?v=W5yNfzkqOK4&ab_channel=Centro-GabrielaMistral)

Alejandra Saldivia, Cecilia Coddou,  
Francisca Geisse. Editorial El Rayo Verde

## ACORDAMOS REACCIONAR A LA INMEDIATEZ, SER FUGACES COMO UN RAYO VERDE

Este breve texto ensaya formas de presentar y explicar el origen y la intención de algunas acciones e intervenciones que hemos realizado colectivamente bajo el nombre de Editorial El Rayo Verde. Se considera la tradición de arte público en Chile, las exigencias del contexto político actual y las herramientas que ofrece el trabajo editorial y su expansión a distintos campos de activación del

archivo. En este sentido, se propone que el trabajo editorial y la recopilación de materiales tienen el potencial de convertirse en agentes relevantes en la reactualización de los mecanismos artísticos estratégicos para el espacio público en contextos de crisis política.

El espacio público ha ocupado un lugar fundamental en el arte chileno de las últimas décadas. Para ser más específicos, nos referimos a las prácticas artísticas gestadas en la dictadura de Pinochet. A pesar de que previo a la crisis de la Unidad Popular ya existían mecanismos interesados en vincular la práctica artística en espacios públicos, no es sino a través de la experimentalidad de la denominada “Escena de Avanzada” que se gesta un vínculo irrenunciable entre arte, política, cotidianidad

y espacio público. De forma paralela, el arte internacional ya establecía un léxico para definir aquellas prácticas que se escapaban del cubo blanco. Las prácticas artísticas locales en dictadura pueden ser confundidas con los estilos internacionales posteriores a la vanguardia histórica. El punto de encuentro es el cuestionamiento de los alcances de la escultura, la arquitectura, la poesía, la performance y/o los soportes de la imagen, manifestados en corrientes



**ALEJANDRA SALDIVIA** es licenciada en Artes Visuales. Magíster en investigación y creación fotográfica. Docente de fotografía. Cofundadora de El Rayo Verde.

**CECILIA CODDOU** es licenciada en artes visuales. Magíster en investigación y creación fotográfica. Dedicada a proyectos de arte colaborativo. Cofundadora de El Rayo Verde.

**FRANCISCA GEISSE.** es egresada de Teoría e Historia del Arte. Estudios en Arte, Memoria y Comunicación. Cofundadora de la microeditorial de arte y política El Rayo Verde.

artísticas tales como el minimalismo, el landart o las acciones de arte. La mayor relevancia y particularidad de este giro hacia lo público se encuentra en el reconocimiento de la especificidad del contexto latinoamericano, la emergencia de la política y la necesidad de proponer activismos políticos que le den visibilidad a la violencia política colonial en el cono sur. Destacamos la diferencia entre el arte público local con el arte público del primer mundo, para atar cabos sueltos y no confundir el ímpetu del arte público latinoamericano con una ambición disciplinar. Es necesario reconocer que el arte público local escapa de las lógicas del arte contemporáneo internacional y se abre a nuevas formas de relacionarse con el ámbito colectivo. En otras palabras, el arte público chileno, al que adscribimos como colectivo editorial, no persigue las conquistas teóricas del arte internacional, sino surge como una respuesta a la necesidad de re-habitar espacios negados por los acontecimientos históricos tales como el control, la dominación política y la violencia militar.

Ahora, con distancia histórica podemos entender que el arte político-público no solo se trama desde la posibilidad de reconocer evidentemente temas políticos, o de hacer críticas literales a los acontecimientos históricos, sino sobre cómo se filtran estos procedimientos experimentales en distintas dimensiones y prácticas del cotidiano. En palabras más simples, el ejercicio del arte público le da relevancia a la relación del arte con la vida.

A pesar de que grupos como el CADA o artistas como Lotty Rosenfeld actualmente se han insertado en el relato de la historia del arte institucional, no se puede negar su vínculo con experiencias colectivas mucho más complejas. Es más, la permanencia de estas acciones dependen indudablemente de las nuevas formas de organización colectivas que van desde agrupaciones que defienden los derechos humanos, hasta organizaciones más domésticas para sobrevivir al peligro de la inteligencia militar. En este sentido, el arte y sus agentes superan sus propias pretensiones y comienzan a ser más receptivos hacia las dinámicas que se gestan naturalmente en las comunidades. Desde este punto, cualquier acción de arte debe ser entendida como un aporte a la vida en comunidad.

Desde este lugar realizamos intervenciones. Nuestro trabajo no reacciona a la necesidad de hacer contemporánea la práctica editorial, sino que nos enfocamos en sugerir nuevas herramientas para los desafíos que asumen las diversas formas de organización comunitaria enfrentadas al mundo político.

En este escenario, la organización surge como una alternativa de reconocimiento del cuerpo social para visibilizar el malestar generalizado. En esta lógica, como editorial decidimos en primera instancia, realizar un trabajo que fuese un aporte a la comunidad en el levantamiento de demandas.

El programa feminista definido por colectivos históricos reconoció una amplitud casi inabarcable de demandas sociales. Los acontecimientos del mayo feminista del 2018 lograron proponer un espacio común para recuperar demandas históricas como la legalización del aborto, la carencia de protocolos gubernamentales y judiciales ante la violencia doméstica, y la inexistencia de derechos para la mujer en ámbitos tales como el trabajo. Así, como forma de aportar en el acontecer público, nuestra publicación “El amor y los celos la mataron” se hace cargo de un ejercicio muy necesario y subestimado. Como equipo editorial decidimos rastrear y hacer visible, a través de una publicación, las palabras con que los medios de comunicación describían los casos de violencia patriarcal ejercidos al cuerpo femenino.

De alguna forma, y siendo una editorial conformada por mujeres, todos estos asuntos nos hicieron reaccionar naturalmente. Considerando que desde la creación del Ministerio de la Mujer, el conteo de feminicidios en Chile al visibilizarse sistemáticamente, dio paso a una normalización de esta realidad. Tal fue la frialdad con la que reaccionaron los medios de comunicación masiva, particularmente la televisión y los periódicos, que los casos de feminicidio fueron progresivamente tratados como un tema más en la pauta del entretenimiento. Veíamos como se relativizaban los hechos, se especulaban narrativas e incluso los rostros de la televisión se permitían comentar los sucesos como si fuera exclusivamente un material narrativo de poca relevancia. Sospechamos de esta normalización de la violencia patriarcal, así que nos propusimos rastrear, recolectar y recuperar la postura de los medios de comunicación ante estos hechos. Es así como en este rastreo de archivos, pudimos identificar que la forma de nominar el feminicidio, era también una forma de re-victimizar los cuerpos violentados. Como equipo editorial asumimos la responsabilidad de visibilizar el impacto del lenguaje que a simple vista parecía muy inofensivo. Finalmente recolectamos y publicamos una serie de frases periodísticas que normalizaban y le restaban importancia a esta dura realidad. El título de esta publicación es directo: “El amor y los celos la mataron”. Esta frase, es una cita con la que un diario de distribución

masiva introduce la noticia de un feminicidio. Evidencia la complicidad entre los dispositivos institucionales y el sentido común neoliberal que normaliza y ubica los cuerpos de las mujeres en categorías inferiores. La publicación fue distribuída en distintos espacios de divulgación editorial.

Gracias a esta publicación, nos percatamos que a través de la creación de un archivo independiente conformado por discursos descontextualizados de sus medios de comunicación masiva, era posible dejar en evidencia a los agentes que daban forma al sentido común que, para nuestro pesar, influía en el comportamiento de las masas.

Si bien realizamos otros tipos de trabajos editoriales, nos gustaría vincular esta experiencia asociada al levantamiento de un archivo feminista con el proyecto “Plan Oasis”. Este surge en la emergencia que supuso el estallido social desencadenado el 18 de octubre de 2019. Ante esta crisis de la cotidianidad de la ciudad, nuestra reacción fue inmediata. Leyendo el estado del cuerpo social nos dimos cuenta que un factor importante en la reacción sistemática de las comunidades era la recepción crítica de los discursos alojados en los medios de comunicación masiva. Quizás es repetitivo, pero la suma de los discursos fue un factor muy importante para la energía que impulsó una manifestación ciudadana sistemática. Fue el reconocimiento de los descalces, las incongruencias y la inexactitud con que los agentes y representantes del Estado describían la realidad social y económica de la ciudadanía, lo que permitió darle forma y palabras a la desigualdad evidente que reproducía el Estado. Como editorial, trasladamos el mismo ejercicio de recopilación de discursos o frases que permitió la realización de la publicación “El amor y los celos la mataron”. Si bien nunca deja de sorprender la cantidad de frases desafortunadas, fuimos insistentes en rastrear en un rango amplio todas esas frases que iban de a poco generando un descontento generalizado.

Al realizar este ejercicio en medio de una agitación social visible en las calles, asumimos nuevos desafíos. Volviendo al inicio de este texto y el lugar del arte público en Chile, reiteramos que el campo de acción de esta práctica no tiene que ver exclusivamente con la experimentación de los nuevos alcances de las disciplinas del arte, sino de su lugar en la estructura del cuerpo social. Es paradójico, ya que el estallido social del 18 de octubre, sin pensar en el arte, generó instancias, dinámicas y acciones que estaban en sintonía con las prácticas experimentales presentes en las dictaduras latinoamericanas de los 70 y 80. Fue como si el cuerpo

social implementara inconscientemente las conquistas del arte político de épocas pasadas. Siendo testigos de ese momento, reconocimos que solo recopilar frases para luego imprimirlas y publicarlas era insuficiente. Como colectivo expandimos las posibilidades del trabajo de archivo y las formas de reproducción. Además de realizar una publicación, nos dimos el tiempo de activar el material, instalando reproducciones de gran formato del archivo en puntos estratégicos de la ciudad. No fue solo un trabajo de diseño, sino un trabajo de coordinación y de atención al momento y espacio preciso donde pudiera insertarse.

Ahora, con distancia, podemos darnos cuenta que todas estas frases, en su mayoría de políticos con cargos en el gobierno de Sebastián Piñera, no sólo daban cuenta de una indolencia y desconexión con la realidad del cuerpo social, sino que pueden asociarse a un programa más complejo relacionado a la implementación del neoliberalismo en Chile. Al indagar, a grandes rasgos, en los alcances del neoliberalismo, descubrimos que esta implementación depende de al menos dos factores: la gestación de políticas públicas específicas y de un sistema discursivo y comunicativo que penetre en la forma de administrar la realidad. En este proyecto, los medios de comunicación cumplen un rol fundamental. El neoliberalismo domina el paradigma con que cada sujeto trama su lugar en la cotidianidad de su territorio. Teniendo presente esto último, de a poco nos fuimos dando cuenta que frases desafortunadas como: "alguien que sale más temprano y toma el metro a las 7 de la mañana tiene la posibilidad de una tarifa más baja que la de hoy", cumplen un rol fundamental en el proyecto neoliberal. Al reunir frases de este tipo, descontextualizarlas y disponerlas en el paisaje de la manifestación, se pretendía poner en evidencia esos relatos que fueron de a poco generando un descontento y, al mismo tiempo, exponer las estrategias subterráneas ejercidas por la clase política.

El proyecto tuvo la oportunidad de exhibirse de muchas formas y en lugares impensados. Incluso fue parte del programa de una galería de arte importante y muy tradicional. Nos dimos cuenta que ese archivo tenía alcances inesperados, ya que más allá de evidenciar ideas, abría un espacio para cuestionar las formas hegemónicas que definen la lógica del cotidiano.

Una de las últimas actividades realizadas, es la instalación de este material gráfico: los textos, en las ventanas de Galería CIMA. Consideramos relevante esta acción ya que este espacio, durante el estallido social del 18

de octubre, se comprometió con el potencial de su ubicación geográfica. Durante las manifestaciones, la galería instaló una cámara que transmitía continuamente el acontecer del punto neurálgico de la revuelta. Se propuso como alternativa al contenido audiovisual manipulado por los medios de comunicación. A pesar de que en la actualidad se puede aseverar que el movimiento se ha apaciguado y que, por lo tanto, el impacto de la instalación no iba a ser masivo, aceptamos la invitación a instalar este archivo en las ventanas de la galería. Un ventanal que se enfrenta directamente a la antigua Plaza Baquedano. El resultado fue, al menos, interesante: las frases se entrometían en el rango de visión que propone este espacio casi panóptico. Con esta nueva forma de activar el archivo de frases, pudimos reparar en la relación estrecha entre la voluntad de habitar un espacio con un ímpetu radical o transgresor, con la necesidad de reconocer la deriva simbólica del problema. Los textos carecen de formas constructivas en su instalación, y casi como un gesto invisible, consolida los lazos entre la comunidad movilizada y responde a la necesidad de sentirse acompañado en la lucha social. Con esta instalación pudimos experimentar que la imagen aún tiene algo que aportar, y que el arte, la editorialidad o la voluntad colectiva no caduca tan fácilmente.

Como equipo editorial consideramos que es necesario establecer programas o líneas editoriales que reconozcan el valor del archivo y su administración estratégica en el desafío de renovar las formas de activismo desde el hecho artístico. No hace falta descubrir una rareza, sino comprometerse con la búsqueda de espacios donde cualquier material pueda desencadenar consecuencias en la política.

Para finalizar, creemos que esto último le hace justicia al activismo. El archivo debe desencadenar una interrupción en la lógica del cotidiano invadido por la ideología neoliberal. Es por esto que el arte político no necesita justificarse de la autoría para involucrarse con el fervor político en el espacio público. El arte no depende de su originalidad, sino más bien de su administración, o bien, de la apertura hacia gestos sutiles para acceder a espacios inimaginables. Este activismo, por sobretodo se enfoca en la manipulación experimental de su deriva material. Como editorial seguiremos buscando nuevos archivos y nos concentraremos en encontrar lugares donde se reactive naturalmente a la espera de complicidad con el entorno que se organiza para sobrevivir.

Constanza Bohle, Catalina Lamatta,  
Javiera Ravest.

## BORDE Y DESBORDE: TÉCNICA Y ARTE PARA UNA CREACIÓN CON PERSPECTIVA DE GÉNERO

En este escrito, invitamos a reflexionar sobre la intersección entre arte, técnica y género. Pregunta urgente en días de agitación, cambio, mutaciones y revueltas. Desde los feminismos nos entendemos como personas inmersas en un contexto económico, social y político desfavorable, pero que podemos transformar. Vivimos en el resistir y estallar, en profundas intensidades colectivas

que han transformado nuestro cotidiano, donde urge la constante crítica y cuestionamiento.

Creemos que para construir sociedades que promuevan y garanticen la equidad de género y la justicia, es necesario tensionar las formas de creación, incluyendo al arte. El arte permite visibilizar y presentar lo invisible, pensar con el cuerpo, (re)construir memoria y la historia. Es imprescindible la inquietud artística cuando se plantea la necesidad de transformar la universidad, los modos competitivos e individualizados de producción de conocimiento.

Definiremos técnica como la relación de lo viviente con su medio, cuyas formas crean bordes y, por tanto, desbordes. Pensemos, por ejemplo, en los modos más clásicos en que se concreta la técnica en lo contemporáneo: la ciencia y tecnología. En estas áreas vemos mayor subrepresentación de mujeres y cuerpos disidentes, sin embargo, vemos también que institucionalmente, su “creciente productividad” ha promovido la incorporación de nuevas voces y perspectivas.

**¿Desde qué límites se ha desbordado el campo de la ciencia que se habilita la emergencia de estos nuevos espacios? ¿Qué rol juega**



**CONSTANZA BOHLE GUTIERREZ** es trabajadora de la Universidad de Chile, Unidad de Género VIDGEN, Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo.

**CATALINA LAMATTA CRUZ** es trabajadora de la Universidad de Chile, Unidad de Género VIDGEN, Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo.

**JAVIERA RAVEST TROPA** es trabajadora de la Universidad de Chile, Unidad de Género VIDGEN, Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo.

**la universidad en la demarcación o disolución de esos límites?** Al observar más de cerca, vemos que los bordes que tratamos de pensar se escapan, son difusos, la distinción disciplinar no es tan clara. Esta indiferencia probablemente permite que el capitalismo capture el proceso creativo y reflexivo en lugares como la universidad. Pero, aunque se nos haga creer lo contrario, decimos que la reapropiación de la técnica en conjunción a otros/nuevos saberes, habilita este desborde del que hablamos.

Entonces, la *técnica* también es nuestra forma de existir, ser y no-ser en el mundo. Entre distintas definiciones de género, Judith Butler remarca; “una identidad instituida por una repetición estilizada de actos”.<sup>18</sup> Mediante el efecto de prácticas y técnicas corporales, que estilizan y constituyen el cuerpo, se crea la ilusión de un género. En la diferencia o ruptura de esa repetición, está la potencia de la subversión del género y de la transformación de la sociedad.

### El arte como técnica para la transformación

Requerimos del arte y la creación de nuevas técnicas corporales para performar nuevos modos de despliegue del cuerpo y para profanar los roles hegemónicos. Entendemos *la práctica artística como técnica*, como la pieza faltante al interrogar el rol de la perspectiva de género en la ciencia y la creación de conocimiento. **Como equipo, esta es una de nuestras preguntas vitales, sabemos que no tiene una respuesta**, y por lo mismo repetimos esta interrogante en múltiples espacios, buscando abordarla desde variados puntos de vista.

<sup>18</sup> Butler, Judith. 1998. *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Debate Feminista Vol.18, pp. 296-314. Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

<sup>19</sup> Sandra Harding. “Comment on Hekman’s ‘Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited’: Whose Standpoint Needs the Regimes of Truth and Reality?”, *Signs*. 22(2), pp. 382-391, 1997; Nancy Hartsock, *The Feminist Standpoint: Developing The Ground For A Specifically Feminist Historical Materialism*, 1983.

<sup>20</sup> Evelyn Fox-Keller & C. Grontkowski, “The Mind’s Eye”. En: S. Harding & M. B. Hintikka (Eds.) *Discovering reality: feminist perspectives on epistemology, metaphysics, methodology, and philosophy of science*, 1983.

La necesidad de multiplicar los puntos de vista<sup>19</sup>, busca explicitar las marcas de género de lxs sujetxs de enunciación y creación, particularmente de las mujeres, diversidades y subjetividades interseccionales. Es decir, una dislocación de la concepción del *sujeto cognoscente* y *creador*, implícita en la epistemología contemporánea. Particularmente en la ciencia, tras su supuesta neutralidad, se oculta el carácter masculino de *quién crea*. Esta epistemología feminista también devela que esta creación masculina se nutre principalmente del sentido de la visión<sup>20</sup>, subordinando y ocultando otros sentidos, precisamente los que el arte dispone a la presencia y la experiencia.

Creemos que la perspectiva de género implica necesariamente **una discusión con los binarismos que enfrentamos en los procesos creativos: emoción/razón, subjetivo/objetivo**. También, cómo *lo masculino* se asocia con *lo objetivo*, justificando incluso la subordinación de la naturaleza. La epistemología feminista nos lleva a que la pregunta por la perspectiva de género en la creación de conocimiento también debamos hacerla con el arte.

Marie Bardet también denuncia binarismos, rastreables en la operación cartesiana de diferenciar, oponer y jerarquizar. La misma operación de la cosmovisión patriarcal en la generación de conocimiento y la definición del sujeto que “crea”. En las prácticas corporales y de danza, la experiencia de la autora incorpora “otras alianzas entre **mirar, tocar y dejarse tocar**. Me empiezo a interesar en cómo de esos saberes y esos modos de hacer desde la danza podemos también tomar herramientas epistemológicas para un **pensamiento no dualista**”.<sup>21</sup>

### ¿Y cómo lo hacemos en un mundo digitalizado?

Como decíamos, para trabajar con perspectiva de género, necesitamos aquello que el arte entrega a la pregunta por la técnica y la transformación. Creemos que es necesario hacer esta afirmación, hoy más que nunca, cuando nuestros cuerpos son mediados y adaptados por nuevos dispositivos y tecnologías digitales. Tal como los difusos bordes disciplinares en disputa que hablamos al principio, estos dispositivos permiten la realización, exposición y transmisión del arte, pero también son los mismos que nos aíslan, agotan y enferman.

Una invitación que extendemos es a pensar inclusivamente esas técnicas que se traducen hoy en tecnologías, las que predominan en una cotidianidad *online*. La digitalización abre la posibilidad de multiplicar el espacio del arte y la creación, de *diversificar* y *democratizar* este espacio. Como también, cuando se altera la presencia, transforma radicalmente la experiencia y creación artística. En este mundo hiperconectado, Laboria Cuboniks propone que “la innovación tecnocientífica debe enlazarse con un pensamiento teórico y político colectivo en el cual mujeres, *queers*, y disidentes de género tengan un rol sin igual.”<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Marie Bardet. *Mirar, escuchar, tocar y dejarse tocar. Desplazamientos epistemológicos en investigaciones en Danza. Argentina: Investiga+ Córdoba, 2018, p.30.*

<sup>22</sup> Laboria Cuboniks. *Xenofeminismo: Una política por la alienación, 2015.*

El potencial emancipatorio y transformador de la perspectiva de género en el arte, la ciencia y las tecnologías, entiende la generación del conocimiento distanciada del

capital, reorientando su objetivo hacia la sostenibilidad de la vida y un futuro próspero e inclusivo. Dicho potencial es disruptivo, ya que cuestiona y critica todo, agitando la organización del poder. La creación artística desde estos abordajes feministas, se dispone a bordar para desbordar las estructuras impuestas. Buscamos habilitar nuestros espacios, presentar lo invisible y lo oculto, reconocer y valorar otros modos. Junto a creadorxs que se afirman ya no como 'lo otro' a investigar, buscamos la expansión de *saberes-sentires*.



Proyecto Art+Science;  
Bosque Coral, crochet de  
hilo y bolsas plásticas.  
Lehigh University Art  
Galleries, 2019. [https://  
crochetcoralreef.org/](https://crochetcoralreef.org/)

Presentamos un retazo del bordado que es la pregunta por técnica, arte y género. Un lienzo que posee muchas aperturas, fragmentos y nudos. Una tela que entre muchas manos vamos ordenando y parchando, manos apuradas en un tejido que debe cubrarnos ante el frío de los tiempos que se avecinan. Tejidos explosivos y creativos. Como las flores de crochet trenzadas desde hace años por mujeres en lo que hoy se conoce como Australia, arrecifes que figuran el espacio hiperbólico que los matemáticos decían que pertenecía al reino de *lo irrepresentable*. Vemos que estos hilos tramados entre género, arte, y técnica están enredados, que sus colores se mezclan y son difíciles de distinguir a primera vista, *¿cómo los desatamos?, ¿los desatamos?*

## Referencias



**Bardet, Marie.** *Mirar, escuchar, tocar y dejarse tocar. Desplazamientos epistemológicos en investigaciones en danza.* Argentina: Investiga+ Córdoba, 2018.

**Butler, Judith.** “1998. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista* Vol.18”, pp. 296-314. Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

**Case, Sue-Ellen.** (Ed.). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

**Cuboniks, Laboria.** *Xenofeminismo: Una política por la alienación.* En: <http://laboriacuboniks.net>

**Fox-Keller, Evelyn. & Grontkowski, C.** “The Mind’s Eye”. En: **Harding, Sandra. & Hintikka, Merrill.B.** (eds.) *Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology and philosophy of science.* Países Bajos: Kluwer Academic Publishers, 1983.

**Harding, Sandra.** “Comment on Hekman’s ‘Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited’: Whose Standpoint Needs the Regimes of Truth and Reality?”, *Signs*: 22(2), 1997.

**Hartsock, Nancy.** *The Feminist Standpoint: Developing The Ground For A Specifically Feminist Historical Materialism,* Colorado Westview Press 1983.



Foto: Luis Bahamondes.  
Manifestaciones, 25 de octubre de 2020.

Luis Montes Rojas

## UN NUEVO DIÁLOGO: SOBRE MONUMENTOS Y ESPACIO PÚBLICO



**LUIS MONTES ROJAS** es Académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Licenciado en Artes Plásticas de la U. de Chile y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia (España). Coordinador del Núcleo de Investigación Escultura y Contemporaneidad. Ha escrito numerosos textos y artículos sobre escultura, restauración, arte público y arte contemporáneo, siendo además editor de publicaciones como *Arte público, propuestas específicas*, *"El arte de la historia"* y *"Escultura y contemporaneidad en Chile"*. Expone individualmente "Damnatio memoriae" (Sala Juan Egenau, 2012), "Carne de estatua" (Galería Tajamar, 2013), "Galería de los Presidentes" (MAC, 2015), "Del deber, la virtud y la derrota" (Casa Central U. de Chile, 2015), "Santa Lucía" (MAC, 2016), y de forma colectiva en el Museo de Arte Contemporáneo, Sala Fundación Telefónica, Museo Nacional de Bellas Artes, Centro de Extensión UC, entre otros. Su labor profesional ha estado centrada en la restauración de importantes monumentos públicos, tales como "Ícaro y Dédalo" de Rebeca Matte, "Monumento al Presidente Montt", "Monumento al Presidente Bulnes", "Fuente Alemana".

<sup>23</sup> Mary, McCarthy, *Piedras de Florencia*. 2008, p. 41.

La idea del monumento ha venido a transformarse, desde un tiempo a esta parte, en sustancia principal de una discusión que involucra no solamente la manera en que se ha dispuesto históricamente el arte en los espacios públicos, sino fundamentalmente la forma en que la historia ha sido representada por parte del Estado y la incidencia de esa voluntad en los procesos identitarios de las sociedades contemporáneas, donde el dispositivo monumental, al parecer, ha venido cumpliendo un relevante papel.

En ese sentido, podría sernos de utilidad la reflexión que propone Mary McCarthy respecto de la historia del monumento y la escultura: "la indestructibilidad del mármol, la piedra y el bronce asocia el arte de la escultura al del gobierno, cuyo ideal es siempre la estabilidad y la permanencia. Se cree que la estatua, en la religión griega, había sido en su origen una simple columna, de la que el torso del hombre o, mejor, de un dios, se separó accidentalmente. La escultura florentina, tanto la profana como la religiosa, retuvo esta noción clásica y elemental de pilar o soporte del edificio social".<sup>23</sup> Esa idea, donde escultura y monumento convergen, y donde éstos aparecen como representación del propio gobierno, nos permite dar luces al conflicto contemporáneo donde la comprensión del carácter iconoclasta del presente se explicaría, fundamentalmente, desde una perspectiva que propone



una ciudadanía que se rebela contra una imposición institucional cuya pretensión es dibujar el rostro de una sociedad toda, representando ese anhelo a través de la instalación de signos monumentales en el espacio público, los que son determinados por una gramática institucionalizada que pone en marcha un mecanismo cuyo funcionamiento ha sido probado desde la antigüedad.

Esa rebeldía propondría, entonces, rajarse el velo que la propia gramática monumental mantiene sobre estos dispositivos, cuando aquello que se enaltece en la ciudad no es sino una producción perpetua de violencias y poderes, permitiendo ahora ver claramente lo que se ocultaba al interior de las paredes del bronce. Racismo, esclavismo, invasión. Violencia. La movilización social parece hacer patente todo aquello que el mecanismo monumental deja afuera en la lógica destilación de los personajes históricos para constituirlos en héroes. Y sin embargo, los cambios que se propugnan no han terminado por asentar una transformación de la sociedad, de tal forma que esos valores del hoy se hagan tan macizos como para desarticular la más mínima duda respecto del reemplazo de dichas representaciones monumentales. Se mantienen intensos y amplios debates sobre signos donde se conjugan poder, historia, política y

estética, y donde esa complejidad hace patente que ahí no sólo se aloja la representación del Estado como voluntad civilizatoria.

Sin embargo, a partir de esta situación crítica (que supera a Chile como contexto), podría permitirse una lectura donde se viene a instalar una complejidad que se desliza desde otro lugar, pero donde nuestro país es el mejor ejemplo: el sistema neoliberal como debilitador de toda institucionalidad. Si se produce un cuestionamiento del monumento en tanto su rol unificador, se podría afirmar que deviene de un agotamiento del rol del Estado en tanto máquina de producción de socialidad (siguiendo a José Luis Brea<sup>24</sup>), y en esa lógica no podría descartarse la influencia del neoliberalismo como causa y origen cuando su cimiento es el fortalecimiento las identidades individuales y la disolución de lo que denominábamos *ideologías*, permitiendo el establecimiento de nuevas formas de asociación corporativa transnacional que necesita del decaimiento del estado-nación y sus rígidas fronteras.

El arte monumental representa al Estado, sin lugar a dudas. Es la expresión de una voluntad de relación con el pasado que pretende determinar el futuro, a través de una reafirmación permanente de los valores que posibiliten la continuidad del gobierno, que como dijera McCarthy, se sostiene en el ideal de la estabilidad y la permanencia. ¿Significa entonces que la caída del monumento antecede la desaparición del Estado-nación? En cierta manera es un claro síntoma de una debilidad nunca antes vista, desde el nacimiento de las naciones occidentales a principios del XIX hasta la fecha. Parece ser que la anémica formación política de la sociedad no fuera capaz de enfrentar a ese Estado –culpable de matanzas e injusticias que fundan no sólo las grandes desigualdades del hoy, sino también de aquellas conquistas sociales que son también

<sup>24</sup> “Las viejas Mega-máquinas de producción de socialidad –Estado, Tierra, Patria, Religión, Familia...– que tradicionalmente asumían el encargo de producir al sujeto en un contexto de identificación sólido, se derrumban como viejos dinosaurios de otro tiempo, viendo su papel desplazado y suplantado por nuevas maquinarias micro, generadoras de efectos de identidad puramente provisoria y continuamente revisada, o por mecanismos de identificación –logos, industrias del imaginario colectivo– banales, inestables”. José Luis Brea. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Editorial CENDEAC. 2004. pp. 87 y 88.

consecuencia de sus acciones–, para exigirle la escritura de una nueva historia, ahora ya no desde una mecánica de revisión perpetua del pasado para su mejor aprovechamiento y permanencia, sino de un futuro asentado en nuevos paradigmas valóricos para la configuración de esa historia por venir.

No podemos olvidar que el Estado, garante de derechos, es también el único violador de derechos humanos. Esa bipolaridad es la que no permite ver con claridad el final de la disputa, cuando también podemos comprender



que lo que realmente pueda estar aconteciendo es la emergencia de una nueva relación donde esa escritura del futuro pueda comenzar en el rescate, de entre los rescoldos del pasado, de aquellas historias no contadas, de esos anexos que quedaron fuera de las palabras de los historiadores para comprender, primero, que ese Estado-nación no ha sido completamente nefasto. Porque en esa idea hay un momento irrecuperable, donde la descomposición puede no tener regreso.

¿Qué papel puede tener el arte en este proceso? Hoy, cuando constatamos que la producción contemporánea se ha alejado del público y los pedestales de las estatuas se han quedado vacíos. "¿Qué hacemos con los espacios que dejaron las ideologías derrocadas?"<sup>25</sup>, se pregunta Cedar Lewisohn, curador del Southbank Centre de Londres. La nota periodística sobre la exposición constata el grado de apasionamiento que provoca la estatuaria y que ha servido como caldo de cultivo para este momento de crisis que permite levantar ésta y otras preguntas. Entonces partiendo del involucramiento del público acerca del futuro de los

<sup>25</sup> [https://www.itsnicethat.com/news/cedar-lewisohn-future-of-monuments-opinion-180821?fbclid=IwAR3U1TI\\_8Ri2OQdaUp4yNgq\\_-WH7vnJez-D3B9ypworeQyY6-jANzEpl0MU](https://www.itsnicethat.com/news/cedar-lewisohn-future-of-monuments-opinion-180821?fbclid=IwAR3U1TI_8Ri2OQdaUp4yNgq_-WH7vnJez-D3B9ypworeQyY6-jANzEpl0MU)

monumentos, no es incorrecto pensar que ése puede ser un lugar de inflexión para emprender un nuevo comienzo: nuestras próximas estatuas y monumentos deberían contar historias no contadas y tener un profundo efecto en el público.

Lewisohn afirma: “El público se merece algo mejor. Mejor arte en el espacio público. Arte experimental y estimulante para el siglo XXI. No un retrato realista de una persona rica de hace 150 años que ganó su dinero o su notoriedad por medios dudosos”. Ahora bien, ¿quién puede garantizar que ese arte dialogue con las nuevas perspectivas que propone la situación actual?

Para ello es imprescindible comprender que el espacio público es el lugar del ciudadano, del lugar de la opinión, y así como el Estado puede llegar a convertirse en el arrebatador de derechos y detentador de toda palabra, recuperar su función de garante es la única vía para promover el diálogo y la participación. Debemos comprender su importante papel en la coyuntura de la batalla simbólica, como actor principal en un debate donde se ha olvidado que aquello que se busca es, justamente, signos de comunión social. Entonces, sería posible –sino imprescindible– pensar que la nueva perspectiva que se inaugure requiere de un papel distinto por parte del Estado como garante de la democracia, ahora también en lo simbólico. Ni la caída del monumento ni la muerte del Estado, más bien el deber de construir una nueva vía para establecer diálogos estéticos en el espacio público.

## Referencias



Brea, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Editorial CENDEAC, 2004.

McCarthy, Mary. *Piedras de Florencia*. Madrid: Editorial Ariel, 2008.

Natascha Cortillas

## ENSAYO VISUAL "UN ESPACIO PARA NOMBRAR LAS COSAS: EL DUELO DE LOS CUERPOS"



**NATASCHA CORTILLAS DIEGO**

Licenciatura en Educación Mención Artes Plásticas de la Universidad de Concepción de Chile (1992) y Magíster en Artes Visuales mención Arte Urbano en la Universidad Nacional Autónoma de México (1998).- Además fue becada por la Fundación UNESCO-Aschenberg para realizar una pasantía de un año en la Escuela de Artes Gráficas de Vila Nova de Cerveira en Portugal. Fue parte del voluntariado de Art Corp en Guatemala, para realizar un proyecto colaborativo en WCS - ONG de Uaxactún. Actualmente es miembro del Colectivo local Mesa8, se desempeña como Docente del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción. Su trabajo a emigrado desde el grabado (litografía) a la producción procedimental en prácticas artísticas que van desde acciones performáticas a intervenciones culinarias como eje medular de su obra. Los proyectos "Desterritorialidades Culinarias", "Chile amasa su pan", y "Sobremesa" indagan y se movilizan por distintos territorios, representaciones y visualidades que se registran por medio de la fotografía, el video y la instalación como lenguaje de soporte visual.

### Cuerpo

Extracto de la presentación "Un cuerpo para nombrar las cosas. Cuerpo, memoria y activismo", Seminario Internacional Tránsitos y Transformaciones, Foro de las Artes 2021.

"Me parece interesante discutir acerca del tremendo espacio político y social que estamos viviendo, donde es imposible no pensar en la revuelta social, la pandemia, y el proceso constituyente (producto del estallido). Tenemos la oportunidad de nombrar de otra manera las cosas, tratando de encontrar las palabras que nos permitan comprender los procesos sociales y culturales, y por ende asuntos artísticos complejos, y en este escenario, aparece la incorporación de otros sentidos que estaban abandonados.

La sociología de la imagen nos ha permitido encontrar otras lecturas, otros sentidos. Hay diferentes visualidades que nos permiten ir amplificando todas aquellas nociones que quizás en algún momento nos permitan cambiar de paradigma.

Lo estético también es político".

## Diagrama de las derivas de la memoria y la acción performática

Las imágenes y leyendas exhibidas a continuación, son elementos que incitan desde el arte a tener una visión política sobre nuestros cuerpos en el territorio y contexto. Es una activación para los intersticios que permiten la circulación de sentidos entre el campo simbólico, formal y semiótico. Allí radican los correlatos de otros sentidos, palabras que aparecen para tener nuevas formas de comprender la realidad.

### **Composición 1.**

Diagrama de las derivas de la memoria y la acción performática.

### **Composición 2.**

Diagrama de las derivas de la memoria y la acción performática.

### **Composición 3.**

Diagrama de las derivas de la memoria y la acción performática.

### **Composición 4.**

Diagrama de las derivas de la memoria y la acción performática.

### **Composición 5.**

Diagrama de las derivas de la memoria y la acción performática.

### **Composición 6.**

Diagrama de las derivas de la memoria y la acción performática.

eterno duelo  
— la tragedia —



podemos ver una desjerarquización  
de lo público a través de las activaciones  
masivas que se desprenden de las  
manifestaciones sociales.

sus ritualidades y capacidades  
marcan un giro narrativo que disputa  
desde la calle, un ejercicio ciudadano  
de participación, involucrando el  
gesto del lenguaje como herramienta  
transformadora de los espacios públicos.

Compromiso  
de los cuerpos  
la  
performatividad



## ¿ Independencia de qué ? Concepción 1818- 2018

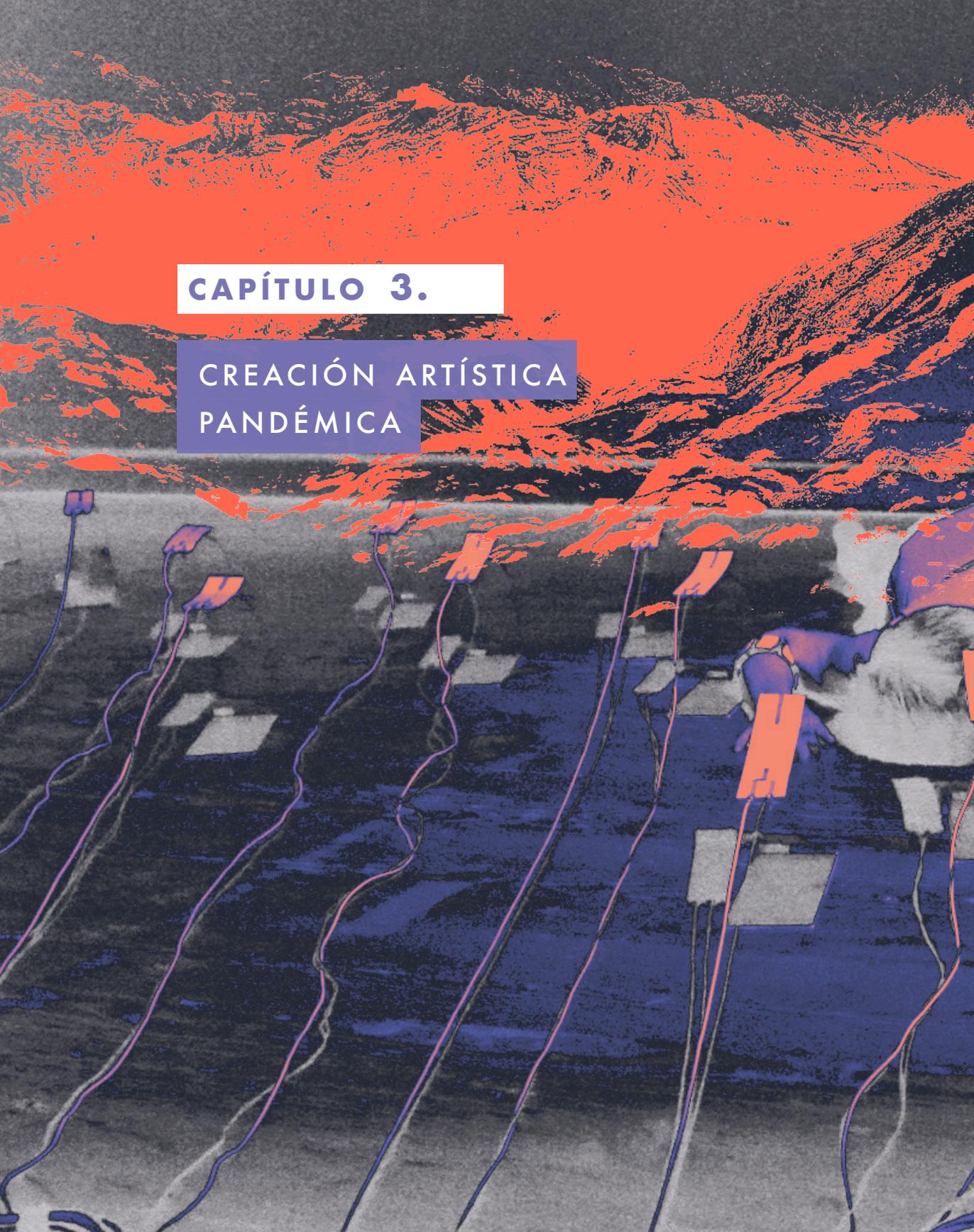
emplazando  
la  
Calle  
calle



pucción de transtros  
  
cercanías y  
ayamientos

lo estético  
también  
es político





**CAPÍTULO 3.**

**CREACIÓN ARTÍSTICA  
PANDÉMICA**



Foto: Francisco Belarmino. Performance de Francisca Morand, Académica Departamento de Danza U. Chile, Proyecto Emovere, exposición "Intersecciones frágiles" Museo de Arte Contemporáneo MAC.

Natalia Calderón

## EL CUERPO COMO TENSOR ENTRE EL ARTE Y LA PRODUCCIÓN DE SABER

A lo largo de la historia, el campo artístico nunca ha estado aislado de otros saberes y haceres. Es decir, que su contexto necesariamente lo ha definido y aún cuando las disciplinas académicas nos han intentado especializar hacia conocimientos específicos, el arte, inconcebible sin el cuerpo, se resiste a ello.

A través del cuerpo, volvemos a sentir esa sorpresa y ese placer que experimentamos cuando podemos ampliar el espectro de lo que estamos acostumbradas a hacer; lo que consideramos “normal”. Es en los procesos educativos que involucran acercamientos artísticos e investigativos, que la sorpresa ante el *acontecimiento*<sup>26</sup> (pedagógico, estético, epistemológico u ontológico) marca la creación, necesariamente compartida, de nuevos aprendizajes.



**NATALIA CALDERÓN** es investigadora, docente y artista visual. En su formación académica tiene el título de Doctora en Artes y Educación por la Universidad de Barcelona, el Máster en Fine Arts de la Utrecht Graduate School of Visual Arts and Design, en los Países Bajos y la Licenciatura en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Su trabajo como artista ha sido presentado en exposiciones individuales y colectivas en distintos países: Portugal, España, Francia, Estados Unidos, Canadá, Colombia, Japón, Georgia, Países Bajos y Alemania. Como docente, actualmente, es profesora de carrera en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, México y es profesora colaboradora en línea de la Universitat Oberta de Catalunya.

En la primera sesión que compartí con estudiantes y colegas de la Maestría en Educación para la Interculturalidad y la Sustentabilidad de la Universidad Veracruzana sobre los saberes indisciplinados, sentí en la piel y en las entrañas esa emoción del *no-saber*; de entrar a un contexto nuevo y mirar con ojos otros lo que de alguna manera en mi entendimiento, ya había asentado, estabilizado.

Al encontrar ecos y resonancias con las voces, miradas y cuerpos de otras estudiantes y otros compañeros,

<sup>26</sup> Badiou, Alain. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial, 1999.

empecé a emocionarme. Se fue formando un sentimiento conjunto de disfrute, de sorpresa, de co-creación, de

descubrimiento colectivo. Este tejido se fue anudando entre saberes sociales, antropológicos, corporales, territoriales y por supuesto artísticos.

Digo esto, en primera instancia, para recordar que el aprendizaje es necesariamente corporal y emocional. No podemos olvidarlo, abstraerlo del mundo de lo discursivo ni omitir lo matérico y lo corporal. Pero, por otro lado, si bien es cierto que no estamos acostumbradas a reconocer y nombrar los saberes artísticos, también es verdad que cuando nos lo preguntan, no podemos negarlos: hay cosas que saben nuestros cuerpos y nuestro sentir más allá de lo racional, lo verídico y lo comprobable. Hay cosas que desde la intuición vamos reconociendo que sabemos. Ahora más que nunca, lo racional no puede separarse de lo emocional. Y a partir de que vinculamos este pensamiento cartesiano y dicotómico, abrimos la palestra de lo que podemos conocer mucho más allá de la mente, de la representación y de la interpretación.

Cuando recuperamos los saberes artísticos para ponerlos en relación con la investigación no pretendemos abarcar la esfera del *mainstream*: las grandes galerías, los importantes anfiteatros o las grandes vitrinas del Arte –con mayúscula–, en realidad nos referimos a lo que ya hacemos. A ese canto que nos habita, a ese movimiento que nos atraviesa, a esa visualidad que nos ilumina. ¿De qué manera estos saberes artísticos pueden nutrir una investigación social, humanística o incluso científica? Tal vez deberíamos preguntárnoslo al revés: ¿cómo y por qué dejamos que se nos arrebatara una percepción artística en la práctica investigativa?, ¿cómo podemos recuperarla, hacerla propia y comunicarla como un valor agregado a las investigaciones académicas?

### **Desmontar estereotipos en tiempos pandémicos**

Actualmente tenemos en cuenta que los saberes no están seccionados o parcelados como, en algún momento, las percepciones del positivismo científico nos empujaron a asumir. Y si creemos que solo a través de compartir las distintas perspectivas del mundo, es que podemos asomarnos a construir nuevas realidades, es por eso que proponemos estar muy atentas a nuestros sentires y emociones durante el proceso investigativo. Admitirlos ya será un primer paso hacia aprendizajes afectivos. Reconocer nuestro cuerpo presente, pulsante y sintiente en las investigaciones que hacemos es primordial en un camino hacia otra academia, una más gozosa, más empática y más cuidadosa.

Lo artístico, desde luego, no queda en una mera representación estética de los resultados científicos o académicos, tampoco se limita a ilustrar lo que el texto ya dice. Eso solo volvería a reproducir las asimetrías o jerarquizaciones entre el saber científico y el artístico. Cuando buscamos incluir metodologías artísticas dentro de la investigación, lo hacemos con la intención de poner en valor estos otros saberes: corporizados, emotivos, sensibles que, no está de más recordarlo siempre, serán también políticos. Las metodologías artísticas, entonces, nos recordarán que son nuestros cuerpos sensibles quienes tejen las investigaciones en relación con otros cuerpos, seres y territorios. Nos regresarán de lo abstracto y, como diría Donna Haraway, re-localizarán del pensamiento conceptual a la tierra que pisamos, a cómo se siente, a cómo huele, a cómo se relaciona con nuestros antepasados, con los sueños, con el cultivo, con nuestra localidad. Las metodologías artísticas sin duda nos recordarán que nuestra investigación también está viva.

Durante estos últimos meses, ya más de un año, hemos vivido en todos los ámbitos, experiencias antes impensables. En cada localidad, se tomaron medidas diferentes, según las características de la población y las visiones de sus gobiernos, pero la afectación fue a nivel global y en todos los ámbitos. La educación universitaria, por supuesto, no fue la excepción. La comunidad universitaria –profesorado, estudiantado y todos los trabajadores y administrativos– quedó afectada. Sin duda, fue una sacudida para recordar que existe una realidad concreta más allá de los discursos académicos endogámicos.

### **La investigación más allá de la academia**

Si nos quedáramos atrapadas en los estereotipos que limitan la investigación y la producción de conocimientos a los confines de las ciencias positivistas, no tendríamos herramientas para reclamar otro tipo de saberes que los hegemónicos.

El riesgo que corremos al reproducir estas estructuras jerárquicas, en la agricultura lo llaman monocultivo. Al separar, parcelar y estratificar los conocimientos bajo el supuesto de la especialización, los aislamos, los abstraemos de su contexto y de las experiencias que los gestan y les dan sentido. Finalmente quedan conocimientos vacíos que se justifican y validan desde y por las mismas ciencias, pero que no tienen una vinculación con la comunidad que los cultivó. Así, la academia aparenta una fachada de conocimientos lisa; conocimientos que, son mensurables, cuan-

tificables, verificables, progresistas, clasificables e igual que el monocultivo, terminan por ser homogéneos, endogámicos y, finalmente, infértiles.

Silvia Rivera Cusicanqui en *Un mundo ch'ixi es posible*, en sus magníficas aportaciones en defensa de los pensamientos heterogéneos y multitemporales nos plantea otro tipo de academia y por lo tanto de epistemología que aún resiste: "Los esfuerzos por disciplinar nuestra diferencia y por obliterar nuestras supuestas 'anomalías' tropezaron –y siguen tropezando– con una heterogeneidad proliferante, que se renueva y radicaliza a cada paso" (p. 22). Nos previene de los "Aspectos no conscientes e internalizados del colonialismo" (p. 27) que nos habitan y reproducimos en la academia, tal como la hemos conformado. Y es que el pensamiento colonial no solo limita a una jerarquización del conocimiento y las formas de aprendizaje, también nos ciega ante los otros saberes con los que habitamos y que nos atraviesan.

Así, la gran escritora y activista boliviana, propone lo que ella llama una *epistemología ch'ixi*: un conjunto de pensamientos manchados, no lisos, mezclados que buscan reconocer estas otras epistemes que necesariamente derivan en reconocer que existen otros horizontes y otros paisajes. "Esbozo así una propuesta de reconstrucción de la episteme india ancestral, para hacer de la memoria una herramienta metafórica capaz de romper con las ideas de progreso y desarrollo que alimentan los gobiernos progresistas, y para cruzar la frontera hacia un horizonte muy ajeno a las habituales lecturas lineales y positivistas de la historia" (p. 9), dice Rivera Cusicanqui.

### Las tensiones del SPIA

Desde que se conformó el Seminario Permanente de Investigación Artística (SPIA) en la Universidad Veracruzana (México) en 2017 y conforme han pasado estos cuatro primeros años, hemos atravesado por distintos terrenos: unos más sinuosos, unos más calmos; pantanosos, secos o llenos de maleza; unos bajos que se han inundado en alguna ocasión y otros altos desde donde hemos visto hermosos paisajes. Transitar por tan distintos senderos nos ha permitido situarnos desde la *inestabilidad* (Calderón y Ortiz, 2018) y construir nuevas *metodologías indisciplinadas* (Calderón y Caro, 2020). Hemos experimentado diferentes formas de diseminación para la investigación artística: exposiciones, encuentros, publicaciones, talleres, clínicas, laboratorios, conferencias, un programa de radio y podcast y muchas personas invitadas que, desde distintos

campos, han abonado y nutrido nuestro caminar.

Al mismo tiempo que hemos aprendido lxs unxs de lxs otrxs, también hemos identificado las tensiones con las que nos tejemos. Para recorrer los andares de la investigación artística hemos tenido que aceptar y aprender a convivir con los pliegues y las contradicciones entre el rigor académico y la libertad y creatividad artística. En ocasiones no ha sido fácil esta tarea movediza. Ha significado situarnos desde el no-saber (Atkinson, 2011) y desde ver el error como parte innegable del proceso, finalmente comprendernos dentro de una red compleja y en procesos no lineales.

Trabajar desde la complejidad, también ha implicado ubicarnos desde posicionamientos feministas: situados, corporeizados, afectivos y políticos y con la intención de imaginar y poner en práctica nuevas formas de relacionarnos, acompañarnos y aprender juntxs.

Este último año nos hemos enfocado a reflexionar de manera colectiva sobre los *Saberes vivos*. Dedicamos las invitaciones de este periodo y nuestro Tercer Encuentro de Investigación Artística, a pensar y a accionar qué entendemos por saberes pulsantes, en relación con su entorno; saberes que no carecen de cuerpo y, como diría Marina Garcés (2013), son necesariamente cuerpos continuados, es decir, que exceden el paradigma de la individualidad y se reconocen atravesados por otros seres –vivos y no vivos– que también nos recuerdan las teorías del posthumanismo y los nuevos materialismos.

Desde las perspectivas decoloniales, nos han acompañado otras importantes aportaciones, como las del reconocido sociólogo Boaventura de Sousa Santos, quien incorpora el concepto de ecología de saberes tras un afán por comprender la interrelación epistémica entre los conocimientos de distintos campos y su contexto. Trasladar conceptos biológicos como la *ecología* al campo de la epistemología ya es en sí un acto de rebeldía disciplinaria, de resistencia ante la categorización y especialización académicas.

En el SPIA continuamos en la búsqueda constante de los senderos de terracería, que se afectan por las lluvias, el crecimiento de las hierbas, la sequía y cualquier consecuencia del clima y el terreno, que nos permiten conocer otros paisajes, deambular, en ocasiones perdernos, pasar el tiempo, sorprendernos con las vistas, las sensaciones y descubrimientos.

### **Puntos en común en las universidades y los movimientos sociales de Latinoamérica**

Aun cuando las universidades, sobre todo las públicas, históricamente han sido espacios políticos donde no solo se reflexiona y se discute, sino se congrega y se organizan voces contrahegemónicas y de rebeldía, actualmente las vivimos cada vez más como espacios neutralizados e incluso estériles a la acción social directa. El discurso prevalece pero las universidades están, cada vez más, ausentes de cuerpos, de los territorios y de un compromiso por lo común. Los sistemas de evaluación y competición, a los que poco a poco hemos accedido tanto el profesorado como el alumnado, nos someten a un régimen del esfuerzo-recompensa que no nos permite cuestionar, más que en lo discursivo y no en el hacer otras formas de trabajo, de relación y de aprendizaje.

La búsqueda y construcción de otros horizontes epistemológicos, ontológicos y necesariamente, políticos, es un punto en común entre los espacios universitarios y los movimientos sociales. Aún cuando en un plano general, los vemos sumamente disminuidos, en ocasiones nos sorprenden algunos levantamientos jóvenes. Los movimientos feministas, por ejemplo, actualmente tienen una incidencia importante en la política universitaria en distintas localidades de latinoamérica.

Una vez más, en estos casos podemos ver que poner en tensión contextos naturalizados o ya asumidos puede favorecer el que se muevan las piezas que lo conforman y así volver a mirar aspectos que se habían camuflado entre las finas capas de la cotidianidad.

### **Transformaciones a partir de las tensiones**

Cuando hablamos de poner en tensión no me refiero a sufrir un estrés constante o someter a quienes participan de la situación a un momento de angustia, pero sí de cuestionar la relación entre las personas que la componen y su contexto. Con poner en tensión, me refiero a jalar los hilos que tejen una cierta complejidad, por ejemplo, y en lo que este caso nos atañe, los que se han tejido entre el arte y la investigación. Pretendo encontrar maneras para desnaturalizar aquellas estructuras que hemos asumido como normales, únicas e inapelables: las jerarquías epistémicas y académicas, las metodologías válidas, el rigor científico. Apelo porque el arte ponga en cuestión estas formas de conocer y nos abra un nuevo panorama a través del reconocimiento de los saberes sensibles, emotivos, corporeizados, intuitivos.

## Referencias



Atkinson, D. Art, *Equality and Learning: Pedagogies Against the State*. Rotterdam: Sense Publisher, 2011.

De Sousa Santos, B. *Una epistemología del sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI, 2009.

Calderón, N., & Ortiz Benítez, J. (Eds.) *Practicar la inestabilidad. Diálogos y acercamientos desde la investigación artística*. Xalapa: Instituto de Artes Plásticas, UV. y Códice/Taller Editorial, 2018.

Garcés, M. *Un mundo común*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2013.

Rivera-Cusicanqui, S. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.



Foto: Totoral Films. Monumento Histórico Sitio Histórico Ex Centro de Detención en Balneario Popular Rocas de Santo Domingo. Proyecto Memorial Rocas, Parque Cultural de Valparaíso (2021).

Pepe Rovano

## USO DE TECNOLOGÍAS INTERACTIVAS Y VIRTUALES XR PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE MEMORIAS Y PATRIMONIOS EN DISPUTA. MEMORIAL ROCAS, OBRA INMERSIVA EN REALIDAD VIRTUAL Y REALIDAD AUMENTADA, QUE RECONSTRUYE UN SITIO DE MEMORIA DESTRUIDO Y SECUESTRADO.



**PEPE ROVANO** es Realizador Audiovisual, Periodista de la Universidad Diego Portales, Master en Comunicación Audiovisual por la Università degli Studi di Ferrara, Italia. Investigador en Comunicación Científica en el Istituto di Media e Giornalismo de la University of Lugano, USI, Canton Ticino, Suiza, becario de investigación del Gobierno Suizo. Director de los documentales *L'eco della Bici* (Italia, 2006 Premio del Público en el X Festival Documentary in Europe - Torino 2006), *Tres pasos para el Retorno* (Granada 2009) y *Tawantinsuyo* (Perú 2006) y *Ada* (Italia 2012).

### Instrucciones de lectura:

Este artículo se basa en la creación de una obra digital inmersiva, por lo que el autor invita a los lectores a interactuar con el presente documento, escaneando los códigos QR que aparecerán en el texto, y que los enlazarán a diferentes materiales y piezas audiovisuales que contiene la obra.

### 1. La construcción de un sueño

Una película en blanco y negro, titulada “Un verano feliz” filmada en 1972 y producida por el Departamento de Cine y Televisión de la Central Unitaria de Trabajadores (C.U.T.), es la única prueba audiovisual de cómo fueron los veranos en las ex cabañas de Rocas de Santo Domingo, Chile, construidas inicialmente para las vacaciones de los trabajadores más pobres de nuestro país. Esta película fue dirigida por Alejandro Segovia, y si bien la historia es una ficción sobre una familia que va de veraneo a las cabañas de Rocas de Santo Domingo (protagonizada por Tehualda Tapia y Samuel Villarroel) es prácticamente un documental, influenciado quizás, por el sentido más clásico del cine neorrealista italiano de post guerra, que era filmar en el contexto real y social, con actores o no, que desarrollaran las escenas en la vida real.

Es así como esta película está filmada en un verdadero veraneo popular, de enero de 1972, como comenta Tehualda Tapia “mientras nosotros grabamos,

nos sorprendió mucho compartir ese tiempo con gente que por primera vez veía el mar”<sup>27</sup>. Para todo el equipo de filmación (muy reducido por lo demás) fue de enorme significación que toda la película fuera hecha como un documental prácticamente, ya que en todas las escenas se puede observar a los veraneantes interactuando. Al respecto Samuel Villarroel recuerda “era casi un mundo feliz, la gente compartía mucho, se veía a los niños muy felices jugando, y por las noches se armaban grandes veladas en las que participaban todas las familias que estaban veraneando”<sup>28</sup>.

QR.1 Vídeo testimonio de Tehualda Tapia.  
Los niños y el mar.  
Intervención material de archivo  
de “Un verano feliz (1972)”  
Pieza audiovisual obra Memorial  
Rocas AR



QR.2 Película Un verano Feliz  
(1972) 23 min. Dirección: Alejandro  
Segovia. Producción Depto. De Cine  
y T.V. de la CUT.



<sup>27</sup> Entrevista a la actriz Tehualda Tapia, realizada el 26 de junio de 2018 en la ciudad de Viña del Mar, Chile.

<sup>28</sup> Entrevista al actor Samuel Villarroel, realizada el 14 mayo del 2018 en la ciudad de Santiago de Chile.

El origen de la historia de estas cabañas de veraneo está en las “40 medidas” que presentó el gobierno de la Unidad Popular, y que fue como se conoció al programa de gobierno socialista que impulsó el Dr. Salvador Allende. Dentro de estas medidas estaba la N°29, que fomentó la construcción de balnearios populares para que los trabajadores junto a sus familias, pudiesen tener acceso a unas verdaderas vacaciones y actividades de recreación durante los veranos.

### Medida N° 29. EDUCACIÓN FÍSICA

*“Fomentaremos la educación física y crearemos campos deportivos en las escuelas y todas las poblaciones. Toda escuela y toda población tendrá su cancha. Organizaremos y fomentaremos el turismo popular”.*

En este sentido se construyeron a lo largo del país distintos centros vacacionales a los cuales pudieron acceder muchos trabajadores durante los veranos de los años 1972 y 1973<sup>29</sup>. En 1970 las vacaciones eran un anhelo inalcanzable para la inmensa mayoría de las y los trabajadores de Chile. Ese es el motivo por el cual dentro de las primeras medidas que se llevaron a efecto fue la construcción de estas cabañas de veraneo popular, a lo largo de Chile. A los pocos días de asumir el gobierno de Salvador Allende, el Ministro de la Vivienda Carlos Cortés, solicitó al arquitecto Renato Hernández Orrego, a cargo de la División y Planificación del Equipamiento Comunitario, la elaboración de un proyecto destinado a la construcción de una red de Balnearios Populares, que permitiera el acceso a vacaciones a todas y todos los trabajadores a lo largo de país. Para llevar a cabo este plan se buscaron las mejores playas, aprovechando la disponibilidad de terrenos en poder del Ministerio de Tierras y Colonización (actual Ministerio de Bienes Nacionales) y se construyeron 16 conjuntos de cabañas que podrían ser utilizados por los trabajadores y sus respectivas familias.

Los programas de veraneo tenían una duración de quince días e incorporaban actividades de juegos para niñas, niños y adolescentes, guiados por monitores (casi siempre estudiantes universitarios y militantes de partidos de izquierda, principalmente de las juventudes comunistas, ya que la C.U.T. de aquel tiempo era dirigida por el P.C.), contaba con un policlínico, y un casino comedor en el que cada noche se organizaban veladas nocturnas con números artísticos, preparados por la comunidad

<sup>29</sup> La localidades donde se construyeron estos balnearios populares fueron: Chacaya, Peñuelas, Tongoy, Los Vilos, Pichidangui, Papudo, Puchuncaví, Loncura, Ritoque, El Tabo, Santo Domingo, Llalauquen, Lico, Curanipe y Lota.

de veraneantes. Se entregaban tres raciones diarias de comida, a cargo de un equipo de dietistas, servidas en comedores colectivos con el fin que las y los trabajadores sólo se dedicaran a descansar.

Es importante destacar que, respondiendo a la idiosincrasia de la época (aún más que en la actualidad), la mujer era la principal responsable del cuidado de las hijas/os y la alimentación de la familia, esto motivó que el proyecto buscara delegar dichas tareas en los equipos correspondientes, y así también permitir que ellas disfrutaran de un auténtico descanso.

QR.3 Vídeo sobre arquitectura de las cabañas. Extracto material de archivo documental "El derecho al descanso" (CUT 1971). Pieza audiovisual obra Memorial Rocas AR.



El balneario popular de Rocas de Santo Domingo, ubicado en la provincia de San Antonio, Chile, a la orilla de la playa de Marbella, junto a la desembocadura del río Maipo, y al humedal que este hecho provoca. En ese tiempo esta localidad pertenecía a la ciudad de Santiago. Alcanzó a ser utilizado durante dos períodos de veraneo (1971-1972 y 1972-1973), de todas formas, según algunos testimonios de monitores, consultados en esta investigación, los complejos además funcionaron de manera intermitente durante el año. Contaba con 8 cabañas, un casino comedor y 3 instalaciones para baños, instalaciones similares a las de los otros complejos.

Los balnearios fueron diseñados con una capacidad de hasta 500 personas, alojadas en cabañas continuas, formando bloques de 4 a 6 unidades. Se construyeron en forma de A y tenían una capacidad de 6 camas, que podían extenderse a 8, respondiendo a la composición familiar de la época, que incentivaba en verano con los adultos mayores.

Imagen 1. Plano cabañas  
Diseño Arquitecto Tomás Torres  
Memorial Rocas AR

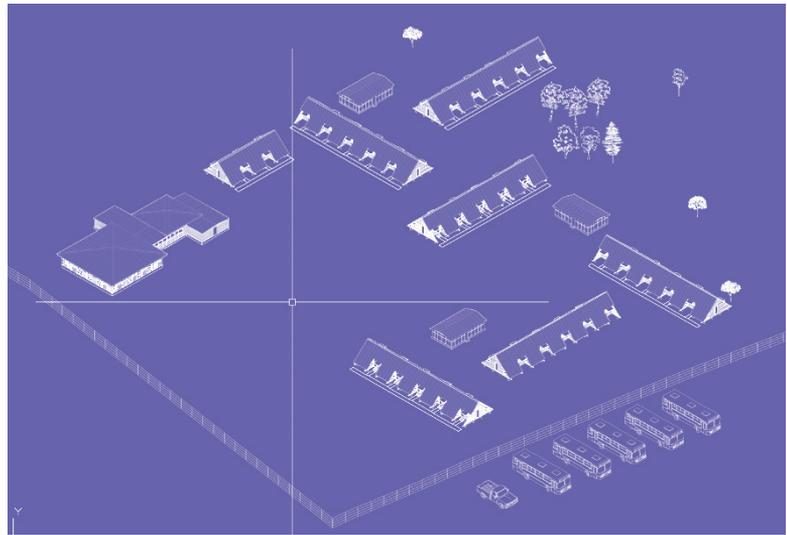
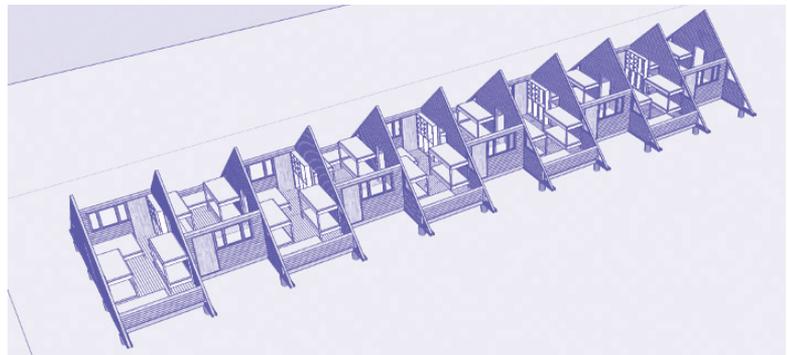


Imagen 2. Habitaciones familiares de las cabañas.  
Diseño Arquitecto Tomás Torres  
Memorial Rocas AR



QR.4 Diseño 3D de las ex cabañas.  
Prototipo Memorial Rocas AR.



## 2. La destrucción de un sueño

El golpe militar del Gral. Augusto Pinochet (11 de septiembre 1973) acabó con los balnearios populares y todas las iniciativas desarrolladas por el gobierno de la Unidad Popular. Con el fin de justificar su clausura, los medios de comunicación autorizados por la Junta Militar se encargaron de difamar estos recintos de veraneo, afirmando que se trataba de “escuelas de guerrilla o centros de adoctrinamiento político”. Al respecto, esta investigación/ obra plantea este mismo cuestionamiento, al afirmar si bien las cabañas nunca se ocuparon como escuela de guerrillas o centro de adoctrinamiento, si fueron un espacio político y militante, en el sentido que al ser gestionado por la CUT, que era dirigida por el Partido Comunista, si se efectuó un trabajo político, social y comunitario, que incluía a veraneantes, monitores y militantes del partido. Este hecho se corrobora con el testimonio de la sobreviviente Ana Becerra, quien reconoce este lugar durante su prisión política (septiembre 1973), gracias a que había asistido anteriormente a algunas reuniones políticas en las cabañas.

QR.5 Video testimonio  
de Ana Becerra.  
Memorial Rocas AR



Luego del golpe de estado de 1973, muchos de estos balnearios populares fueron ocupados por las nuevas autoridades, y transformados en los primeros centros de detención y tortura, donde fueron hechos desaparecer miles de personas, muchos de ellos arrojados al mar desde los vuelos de la muerte, que partían desde este sector. Las diferentes ramas de las fuerzas armadas se repartieron entre sí los balnearios populares. La Armada de Chile, por ejemplo, se apropió del recinto situado en Puchuncaví, la Fuerza Aérea del que se encontraba en Ritoque y el Ejército del recinto ubicado en Rocas de Santo Domingo, propiedad que aún mantiene en su poder. Las cabañas de Rocas de Santo Domingo, inmediatamente después del golpe fueron ocupadas como recinto de adiestramiento

de torturas de los aparatos represores del estado, y fueron parte del conocido “triángulo de la muerte o triunvirato del horror” constituidos por el Regimiento de Tejas Verdes, la Escuela de Ingenieros Militares y el ex balneario popular de Rocas de Santo Domingo, todos recintos cercanos, que juntos crean un triángulo, atravesado por la desembocadura del río Maipo (en la obra esta figura geométrica cobra una enorme relevancia, al estar presente en la forma que tienen las cabañas, en la distribución geográfica de los centros clandestinos de detención e incluso, en los 3 niveles de memoria en que dividimos los períodos de tiempo).

Hasta el momento no existe una cifra exacta de cuántas personas pasaron por estas cabañas, debido a que el Ejército de Chile no ha querido entregar ningún tipo de información al respecto, sólo podemos reconstruir su historia a través del testimonio de los sobrevivientes, que en parte nos podrían entregar algunos datos, pero que no representan con exactitud lo que ocurrió en el lugar, ya que la mayor parte del tiempo estaban vendados, mal heridos, inconscientes o bajo sesión de torturas, por lo que sus recuerdos hay que entenderlos dentro de ese contexto. A partir de la llegada de la democracia, el Ejército mantuvo el recinto en estado de abandono hasta el año 2013, cuando por medio de un mandato del alcalde de Rocas de Santo Domingo, Fernando Rodríguez Larraín, es llevada a cabo su destrucción.

QR.6 Archivo de prensa 2 de diciembre 2013. Canal 2 Cable Noticias. Reportaje sobre la destrucción de las cabañas. Diseño 3D de las ex cabañas. Prototipo Memorial Rocas AR.



El día 12 de noviembre de 2014 el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, declaró Monumento Nacional en su categoría de Monumento Histórico-Sitio de Memoria, al recinto donde funcionó la Ex Escuela de Torturas y Centro de Exterminio, el ex balneario popular de Rocas de Santo Domingo<sup>30</sup>. Esta declaración de Monumento Nacional y Sitio de Memoria consigna la total información sobre los diversos niveles temporales y las disputas de memoria que recaen sobre el sitio, que van desde las memorias del tiempo en que fue creado como bien inmueble de uso público destinado a las vacaciones de las y los trabajadores, a las memorias y relatos de los sobrevivientes del centro de exterminio, pero que han sido muy difíciles de explorar debido principalmente a que el recinto sigue en manos del Ejército de Chile, que prohíbe su ingreso e investigación. Es por este motivo que nace la necesidad de explorar estos diferentes niveles de memorias, sus contextos y sus significantes presentes. Es así como la misma situación actual en que se encuentra el sitio de memoria, nos entrega la justificación principal para iniciar esta investigación/creación artística, que no podrá generar una respuesta o contribución para mejorar su situación actual (legal), pero que sí diseñará y creará una propuesta artística que desarrolle esa experiencia negada de poder visitar y conocer este lugar espectral.

QR.7 Video Recorrido  
ex cabañas y los 119 (2019).  
Memorial Rocas AR



<sup>30</sup> Decreto 000337 del 14 de agosto del 2015. Solicitud N° 442 Ministerio de Educación. Declaratoria de Monumento Nacional por el CMN a solicitud de las sobrevivientes del campo de concentración Ana Becerra, Beatriz Miranda, Carmen Díaz y los señores Miguel Lawner (Premio Nacional de Arquitectura), Renato Hernández, Fernando Villagrán, Javier Rebolledo y Jorge Escalante

## 2.1. Un sitio de memoria espectral

Se trata de lugares que vacilan desplazándose entre el ser y el no ser, entre la existencia y la inexistencia. Son, se dirá, “lugares espectrales”, en el sentido de que comparten naturaleza con lo fantasmal (Santos, 2019:20). José Santo Herceg, del Instituto de Estudios Avanzados de la USACH, en sus investigaciones sobre sitios de me-

moria en nuestro país, hace un catastro de 1.168 centros que operaron en Chile durante la dictadura, y el plan de represión no contempló ninguna construcción, sino la ocupación de inmuebles ya existentes. Fue así como identifica a colegios, universidades, casas, hospitales, centros vacacionales, estadios, barcos, clubes deportivos, y otros lugares fueron transformados en espacios de destrucción humana y social.

Lo que se observa en casi la totalidad de los casos es una reconfiguración de lugares. Un número importante eran inicialmente casas particulares, que fueron transformadas en las llamadas “casas de seguridad”: se volvieron “casas de la DINA” y posteriormente “casas de la CNI”. Algo parecido ocurrió con algunas clínicas, y una serie de edificios públicos y civiles, como centros deportivos, universidades, liceos y colegios, hospitales, estaciones de bomberos, estaciones de trenes y edificios de la administración pública. Junto con ellos, hay también instalaciones de los uniformados que se vuelven centros de detención y tortura, como unidades militares, unidades de policía e investigación, unidades de carabineros e incluso algunos barcos.

Con el fin de ser utilizados como centros de detención y/o tortura, estos espacios sufren mutaciones, transformaciones y cambios en diferentes sentidos, que repercuten profundamente en los prisioneros detenidos en ellos, y dichas alternaciones son llevadas a cabo por los mismos prisioneros, lo que es vivido dramáticamente. Fue una estrategia consciente y concertada por la dictadura, por lo que debe incluirse entre los modos de tortura psicológica más efectivos (Santos, 2016:148). En este sentido la resignificación de espacio vacacional creado por el gobierno de la UP (Cabañas de Santo Domingo) a centro de torturas, habría sido una elección premeditada, ya que la mayoría de los primeros detenidos eran de San Antonio, por lo que muchos debieron haber reconocido el lugar de veraneo, probando un doble dolor, al pensar un lugar de felicidad transformado en un lugar de horror.

El cambio de finalidad fue evidente en los centros de detención, los lugares que servían para morar, administrar, jugar, festejar, instruir, enseñar, vacacionar, curar y sanar, pasan a tener nuevas finalidades: privar de libertad, interrogar, torturar, forzar a trabajar, matar y hacer desaparecer. Al utilizar estos lugares para encerrar, torturar, y matar, se mancilla la dignidad de los lugares; han sido profanados espacios que gozaban de un aura que les hacía queribles, incluso entrañables. Lugares donde

se habían vivido experiencias atesorables. Lugares que tenían alguna dignidad, que habrían sido respetados, incluso amados, ahora son ensuciados (Santos, 2016:151). Este es el caso de las cabañas de Rocas de Santo Domingo, y por ende cae en esta clasificación dentro de la tortura psicológica que los represores premeditadamente habían pensado, con ese balneario popular.

Para acentuar el efecto psicológico de la derrota usaron como centros de tortura lugares que tenían cierta connotación histórica o política para los detenidos. Los cambios de finalidad y dignidad mancillada de los lugares hace sufrir no sólo a quienes tenían una historia o un vínculo político con esos espacios, sino que especialmente a aquellos que mantenían un vínculo afectivo con ellos. Su característica “espectral” hace reflexionar en el aparecer/representar, espectral, física y materialmente las memorias de un lugar imposible de visitar. El poder recorrer una reconstrucción virtual del sitio de memoria, entrega la posibilidad de lograr ese nexos y acercamiento, que tanto ansía la comunidad local y el grupo de sobrevivientes, nuestros principales depositarios de esta obra de arte.

Es esta la principal razón que motiva la elección de desarrollar esta obra de manera inmersiva, para superar esa barrera, mediante una respuesta artística, para transformarse en lo que la investigadora Elizabeth Jellín denomina un “emprendimiento de memoria”. La investigadora argentina explica que los intentos de honrar y conmemorar los eventos y actores del pasado, con iniciativas de establecer monumentos, dar nombres a calles y plazas, construir memoriales y museos, no necesariamente en los lugares físicos en los que ocurrieron los eventos aludidos –aunque es común que se busque alguna asociación especial entre el lugar de la memorialización y el acontecimiento al que se hace referencia–. La territorialidad, los sentidos simbólicos y los usos potenciales ingresan de manera explícita en los proyectos de quienes intentan dar forma a un homenaje o conmemoración. Que la memoria esté inscripta en un lugar específico y con un sentido unívoco, o que haya multiplicidad de niveles y capas de sentidos para diferentes públicos y actores, no niega la posibilidad de un funcionamiento más dinámico y movable de la territorialidad de las memorias. La territorialidad puede no ser un “lugar” físico específico, sino un trayecto, un viaje, un itinerario, una manera de enunciar y denunciar, plasmados en una práctica territorializada (Jelin, 2002:6). En este sentido se acercaría a nuestra propuesta de obra inmersiva e interactiva, como viaje virtual y experiencial de memoria, y como

propuesta de reconstrucción del sitio, sin intervenir su espacio material.

Las narrativas inmersivas, como la realidad virtual y la realidad aumentada, están teniendo algunos usos en el campo de la Memoria y Derechos Humanos, de diferentes formas, la mayoría ligadas a investigaciones sociales, obras de arte y/o como prueba pericial para algunos procesos judiciales, campos tan disímiles pero que se unen a la hora de analizar y presentar su punto de vista.

*Es posible que las obras inmersivas sean emprendimientos de memoria, que otorgan la posibilidad de representar artísticamente las memorias pasadas y presentes de los sitios de memoria, reconstruyendo digitalmente los sitios destruidos, sin afectar materialmente su entorno real. Permitiendo reunir los relatos de los sobrevivientes, constituir un repositorio de imágenes y sonidos, presentar las memorias en disputa, para provocar una interacción y experiencia sensorial con el usuario de manera virtual y/o física. Aportando a la creación de un archivo de nuevas memorias para el futuro, cumpliendo además con los objetivos de trascendencia y reparación, a través del aporte a las nuevas generaciones (en educación de los derechos humanos) y como parte de las garantías de no repetición.*

Esta instalación inmersiva como soportes de memoria por un lado (mecanismo) y como emprendimientos de memoria por otro (obra de arte) contribuye a concentrar otros mecanismos en un mismo espacio virtual, haciendo aparecer o visibilizando un lugar que fue, para que vuelva a ser, en un espacio virtual interactivo o en una experiencia en el lugar físico, como un espacio nuevo de interacción y conocimientos; como es en el caso del sitio de memoria Cabañas Rocas de Santo Domingo, en que esta obra vuelve a reconstruir, presentar y narrar las memorias en disputa del lugar, proponiendo nuevas y diversas formas de navegación, visualización e interacción con los materiales expuestos (objetos culturales de conocimiento), reconociendo las ruinas del lugar y valorando su patrimonio, en un proceso que además podría ir construyéndose y nutriéndose con aportes en el futuro.

## Referencias



Santos, J. *Lugares espectrales. Topología testimonial de la prisión política en Chile*. Santiago: Colección Idea, Editorial USACH. (2019).

Mauricio Barría J. y Raúl Rodríguez O.

## DOCUMENTALES SONOROS CON AFRO- DESCENDIENTES: DEL PROCESO DE CREACIÓN AL COMPROMISO POLÍTICO POR UN ARTE RADIOFÓNICO



**MAURICIO BARRÍA J.** es Dramaturgo, nacido en Santiago en 1967. Licenciado en Filosofía por la Universidad Católica de Chile, Doctor en Filosofía con mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Su carrera como dramaturgo inició a fines de los años noventa. El año 2000 su obra *El Ínfimo Suspiro*, dirigida por Marcelo Alonso, ganó la VI Muestra de Dramaturgia Nacional, reconocimiento que obtuvo nuevamente tres años después con su obra *El Peso de la Pureza* (2003), dirigida por Luis Ureta y el 2005 con *Impudicia. El impúdico sueño de la muerte*.

**RAÚL RODRÍGUEZ J.** es Licenciado en Comunicación Social y Periodista de la Universidad de Chile, con Magíster en Comunicación Política. Profesor Asistente, creador e investigador del Instituto de la Comunicación e Imagen de la misma Universidad, donde enseña radio y podcast, y comunicación comunitaria. Fue Jefe de Carrera de Periodismo (2014-2017), y de la radio comunitaria Juan Gómez Millas (2005-2017). Representante de AMARC en Chile (2012-2017).

Después del estreno en 2021, del proyecto “Paisajes Disonantes: 3 obras radiofónicas con afrodescendientes de Arica y Parinacota”, por radios en Arica, Valparaíso y Santiago, y su pronto estreno en podcast, nos proponemos pensar estas obras más allá del producto, para trabajar en torno a un concepto de obra, que se construye sobre la base de tres ejes: histórico, perspectiva de género y estética sonora. Rechazamos la eficacia, el resultado y la radio capitalista, que entiende la noticia y las formas del entretenimiento como una mercancía. Apostamos por una radio y por un podcast provocador; que es rebelde en las temáticas, en las formas de escucha y en los géneros usados por la radio convencional. El arte sonoro y el arte radiofónico, en particular, han comprendido la importancia que toma el proceso y desde allí queremos reflexionar en torno al concepto de obra que tiene *Paisajes Disonantes*, compuesto por *Bemba*, de Raúl Rodríguez, y *De Lumbanga a Lumbanga*, de Mauricio Barría.

El documental sonoro, como un género radiofónico en expansión dentro de las narrativas sonoras en español, se hace cargo conscientemente de la factura como también de la estética que asume aquello que queremos contar. Una estéti-

ca con sonidos, lejos de lo ilustrativo y más cerca de lo disruptivo. Los tiempos de transformación que vivimos en torno a lo sonoro hacen aún más posible ver la obra como un cuerpo vivo y en movimiento, que se relaciona con los fenómenos sociales y es capaz de interpelar a una conciencia crítica de quienes escuchan. Esto, sin embargo, no se completa sólo en el proceso, sino también en la vinculación expresiva y emocional que constituye la obra con lo que quiere decir el autor, sostiene Godínez, uno de los fundadores del Foro de Documentales Sonoros en Español. La articulación entre arte y política también constituye a las obras tanto en su producción como recepción. Si ya Adorno y Rancière cuestionaban el arte comprometido de Brecht y Sartre, lo que queda es reconocer el valor político del proceso. Este pasa por emanciparnos como artistas y creadores en el proceso de producción para después emancipar a los auditores. Desde aquí queremos mirar las obras.

### La responsabilidad ante el otro

Uno de los principales desafíos que nos planteó el proyecto *Paisajes Disonantes* fue cómo nos hacíamos cargo de documentar la lucha del pueblo tribal afrodescendiente no usurpando su identidad, ni hablando en nombre de ellos. En otras palabras, surgió la pregunta cómo se representa al otro y cómo ello implica una responsabilidad ya no de índole estética, sino ética. Esta imbricación entre estética y ética ha sido largamente debatida, pero logra un momento destacado a partir de lo que Nicolás Bourriaud caracterizó como estética relacional y más recientemente Reinaldo Laddaga formula como estéticas de la emergencia. En efecto, es posible constatar una tendencia creciente del arte que busca a través del vínculo social generar procesos de creación que de alguna manera se devuelven a la propia comunidad de forma colaborativa o retributiva. Una tendencia en la que la condición misma de arte queda expuesta a su disolución, a convertirse, problemática o peligrosamente, en una mera práctica social y activista. Una suerte de giro hacia el espectador como punto y sostén de la producción artística independiente de que esta sea o no escénica. Hablamos de dramaturgias del espectador, artes colaborativas, de arte en y con los territorios. Esta entrada al mundo social concreto (ya no teórico como la imagina Adorno) implica necesariamente reformular los cánones desde donde no solo el productor realiza obra sino desde donde el investigador la analiza, pues si bien la obra puede conservar su carácter autónomo, en determinados casos el contacto e incluso contagio que implica esta apertura la vuelve más transparente, más local. Con ello no queremos decir que la obra pierde su condición

aperturante de mundos, sino que esta apertura queda circunscrita a un proceso que podríamos llamar situado. Obras situadas, pero no en el mismo sentido de un *site specific*. Situadas en el sentido del proceso de creación. Obras que entran en diálogo con una comunidad para satisfacer no solo las expectativas del autor o del campo artístico, también y a veces principalmente las demandas de la comunidad con la cual trabajó. Es lo que llamaríamos *obras en situación*.

Podemos hablar entonces de una cierta estética de la situación, obras que dialogan, que se deben a los sujetos gracias a los cuales pudo llegar a ser. La obra se debe al material, pero cuando el material son las personas, las vidas de las personas, sus deseos y memorias, entonces cómo juega la radicalidad. Así, comenzamos a entender que el problema que nos proponía *Paisajes Disonantes* ya no se ubicaba al nivel de la recepción, no era solo el para quién las obras estaban imaginadas, estaba al lado de la producción, cuando una comunidad se entrega y dona lo que es y su lucha por el reconocimiento. De pronto, el problema de la representación del otro se desplaza de una pregunta estética a una cuestión ética.

En un ensayo del 2013 José Antonio Sánchez<sup>31</sup> propone distinguir cuatro formas en la que en castellano entendemos la idea de representación: la primera refiere a la idea de la puesta en escena concreta que es lo propio del teatro, lo que cabría llamar la escenificación de algo; la segunda dice relación al sentido mimético o ficcional como cuando un actor representa a otro que no es él. La tercera, queda clara bajo la idea de la representatividad, cuando alguien o algo parece representar los rasgos comunes de un grupo, finalmente la representación en un sentido político fuerte vinculada a la idea de la delegación de una posición de poder o soberanía. Si bien, la distinción de Sánchez es clarificadora, la diferencia entre estas maneras de entender la representación son caras de un mismo cristal: representar siempre implica un diferimiento, un en vez de algo, de aquello que es en su aparecer soberano: la realidad, las cosas que ocurren, la vida. Por lo mismo, pensar la representación, implica en primer lugar detenerse en quién o qué elabora la representación.

Toda representación implica de antemano una posición de parte del que representa, el que representa es el cristal a través del que un tercero ve la realidad. Sea que nos refiramos a una imagen mental o corporal toda representación antes que

<sup>31</sup> José Antonio Sánchez, "Ética de la representación", *Apuntes de Teatro*, 138 (2013), pp. 9-25.

dar cuenta de lo representado da cuenta de las decisiones tomadas o asumidas por el representador y el representante. Una representación es por ello una delegación de la soberanía de una presencia (de un sujeto corporizado o de una comunidad corporizada). El venir de la presencia, en este sentido, habla entonces de una imposibilidad de un presentarse directamente para un conjunto de otros que llamamos audiencias. Las razones de esta imposibilidad de autopresentarse (o si quiere autorepresentarse) son muchas, pero el artista, en este caso, como agente de una representación debe partir asumiendo esta posición, cuestionando su propio derecho a representar al otro. Como lo plantea muy certeramente Sánchez a propósito de un trabajo de Angelica Lidell el punto es bajo qué condiciones uno puede ganarse el derecho a la representación<sup>32</sup>, o en otro texto se pregunta si puede ser posible representar sin usurpar una soberanía<sup>33</sup>.

Muchas veces el artista es ante todo un mediador, y la obra ella misma una mediación. No podemos escapar de la representación y acaso no sea ese el problema sino la conciencia sobre cómo la producimos, cómo nos convertimos en mediaciones y cómo ejercemos políticamente esa condición de medio. Se pone en tensión entonces la idea de autonomía, pero no se invalida. La obra de arte atraviesa diversos regímenes para ser y, en determinadas experiencias, la obra consiste en este atravesamiento, en esta conjunción entre estética y ética, entre representación y responsabilidad.

Ponerse en el lugar del otro, o tomar el lugar del otro, hablar en nombre del otro o darle la palabra pueden ser formas siempre al límite de la usurpación, pero al mismo tiempo –a veces– es la manera en la que ese otro llega a la presencia, se constituye en sujeto de enunciación. No es el problema la representación en sí, cuanto la política que con ello estamos elaborando. De ahí que lo político de una obra no sea nunca ni prioritariamente el tema o el asunto aludido, sino las prácticas o acciones que un artista asume para la producción de esa representación. Lo político se juega en la capacidad de la obra de proponer una experiencia heterogénea sobre esa otredad, de alejarse del cliché, de convertir al otro en sujeto de enunciación y no sólo de enunciadados.

### Tres provocaciones: historia, género

<sup>32</sup> José Antonio Sánchez, "Ética de la representación", *Apuntes de Teatro*, 138 (2013), p. 19.

<sup>33</sup> Nos apropiamos de las preguntas que plantea Sánchez: "¿Resultan entonces irreconciliables la representación estética y la representación en cuanto delegación? ¿Es siempre la representación mimética un obstáculo a la representación de quien trata de dar voz? ¿Existen representaciones en las que la ficción potencia y no usurpe o silencie la voz de aquella a quien se representa?" Véase: José Antonio Sánchez, *Ética y Representación*, México: Paso de Gato: 2016, p. 81.

### y estética

El proceso no fue corto, ni exento de dificultades. Luego de la adjudicación del Fondo de Creación Artística (CREART 2018), durante un año estuvimos viajando a la zona, levantando el material sonoro, histórico y testimonial que luego darían lugar a las obras. A fines de ese mismo año iniciamos el proceso de edición el cual fue abruptamente cortado por la pandemia la que nos obligó a dejarlo suspendido por casi un año. Finalmente, hacia fines del año 2020 y durante los primeros meses del 2021, los documentales salieron a la luz y después de casi dos años y medio, logramos estrenar.

Estas producciones son una continuación de una línea de trabajo en torno al racismo dentro del Núcleo de Investigación y Creación Radial y Sonora de la Universidad de Chile, el que iniciamos con personas migrantes peruanas y colombianas en Santiago y Valparaíso, en 2016. No fue un proceso fácil debido al impacto de la pandemia en el proceso de composición de las obras y sobre todo de la postproducción, que tuvo que hacerse gran parte de ella a distancia, cuando ya los plazos se venían encima y no era posible postergar esa etapa, que antes se dirigía presencialmente. Pese a estos obstáculos, hay detrás varios elementos que enriquecieron enormemente el proyecto, los cuales pasan muchas veces inadvertidos en el “resultado” de las producciones. Es decir, vale la pena preguntarse por la obra en sí; aquellos aspectos que la constituyen y hacen posible la obra y su circulación.

### Una reconstrucción histórica

Primero nos enfrentamos al desconocimiento de la mayoría de los chilenos –incluso de los mismos realizadores– de la existencia de personas negras en Chile. Esto es fundado, además, por una historia oficial, blanca y occidental, construida sobre la base de un concepto de nación y raza chilena, culturalmente homogénea. Lo que se había propagado como una verdad por varios historiadores, como Nicolás Palacios y Francisco Antonio Encina, ha sido incluso confirmado por la élite política. Sin ir más lejos, el mismo presidente Ricardo Lagos (2000-2006) en la Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia, celebrada en Santiago en diciembre de 2000, negó la existencia del pueblo negro en Chile. Varias mujeres afrodescendientes allí presentes, entre ellas las hermanas Sonia y Marta Salgado, referentes del pueblo afrochileno, se pusieron de pie e increparon al mandatario por su “grave error” histórico. Esto marca un

antes y un después en el proceso de reconstrucción del pueblo tribal afrodescendiente chileno, el que después de casi 20 años de lucha logra el reconocimiento constitucional en 2019, y marcará también el proceso de investigación de Paisajes Disonantes.

Los negros y negras han existido en el llamado Reino de Chile desde los inicios de la conquista, con las expediciones conquistadoras de Diego Almagro en adelante. Ya se decía que durante la travesía de Almagro una centena de negros venían con él, entre ellas, la esclava Malgarida, la primera esclava en este reino del sur, que pertenecerá posteriormente al Virreinato del Perú. Diversos censos confirman la existencia de la población negra en “Chile”. En 1614, un censo ordenado por el Virrey Mendoza y Luna estableció que existían 1.300 negros (72%) de un total de 1.784 habitantes en el corregimiento de Arica; en 1792 los negros llegaban solo al 6,9% de la población, es decir, 1.294 de un total de 18.611 personas; mientras un siglo después, en 1871, la población negra en Arica, que era parte del Perú, llegaba a 1.492 (31%). Finalmente el censo de 2017 en Arica y Parinacota, Chile, 9.919 personas se reconocieron afrodescendientes, es decir, un 4,1% de los habitantes de esa región.

Esto más que una anécdota resulta ser el corolario de una serie de fuentes históricas y estadísticas oficiales, que nos permitieron aproximarnos a un mundo desconocido, negado, invisibilizado y borrado por la historia oficial. Si bien el sujeto del racismo había sido un “otro” no chileno, en nuestro proceso previo de investigación y creación con personas migrantes; ahora ese “otro/otra”, es constitutivo de un mismo territorio / nación. Sin considerar el racismo estructural que han vivido los pueblos indígenas en Chile, cuya discriminación se extiende hasta la actualidad cuando ni siquiera cuentan con el reconocimiento constitucional del Estado chileno, el pueblo tribal afrodescendiente ha vivido un proceso, al menos, desgarrador. Entre los siglos XVI y XIX se estima que llegaron a “Chile” entre 6 mil y 10 mil esclavos negros, quienes fueron transplantados al continente americano y vivieron como esclavos hasta inicios del 1800, cuando se decretó la libertad de vientre en 1811. A la diáspora africana se sumó el borramiento de su historia social y cultural, a través de diversos procesos de “integración” al territorio. Primero, como sujetos de reproducción para continuar después con el proceso de venta de esclavos y el consiguiente desmembramiento de todo núcleo familiar. Posteriormente fueron víctimas de un proceso de blanqueamiento del naciente Estado de Chile, cuya etapa más dura se vivió después de la Guerra

del Pacífico, cuando Chile conquista Arica y persigue a los afrodescendientes, por considerarlos negros peruaneros. Eso significó la huida de varios afrodescendientes al Perú, la división familiar y la discriminación del pueblo afro concentrado en Arica y el Valle de Azapa. Al borramiento cultural que fueron obligados, se sumó que los mismos afrodescendientes, para evitar el desprecio, el abuso y el racismo, promovieron el “blanqueamiento”, a través de relaciones maritales con una mujer u hombre blanco, y de esa forma lograr la aceptación en una sociedad fuertemente racializada. ¿Cómo contar aquello? ¿Cómo desentrañar ese proceso de borramiento? ¿Cómo poner en tensión la negación histórica que ha sufrido el pueblo afro? Fueron algunas de las preguntas que nos planteamos como un primer eje del proceso de creación de las obras.

### **Las matriarcas como centro de la vida cultural y social**

Una de las respuestas a esas preguntas las encontramos en las mujeres, núcleo central de la vida, la reproducción y resistencia cultural del pueblo afrodescendiente. Sin ellas, nada hubiésemos sido. Y eso, sin duda, es así. Encontramos en ellas unas aliadas, confidentes, generosas, valientes, resilientes, lideresas, que nos permitieron conocer sus historias personales, familiares y colectivas de su pueblo. En cerca de 50 entrevistas, individuales y grupales, principalmente con mujeres, pudimos comprender el proceso de reconstrucción histórica que ha hecho el pueblo afro. Nosotros llegamos a proponer un proyecto inédito, que era una producción radiofónica, que nunca se había hecho “con” ellas y ellos. Y aceptaron la propuesta, superando la desconfianza y la rabia –con justa razón– por el extractivismo intelectual que hacen de su historia, contada, primordialmente, desde el centro blanco metropolitano. Pero esta vez era diferente: era con su pueblo. Aunque hasta ese momento nada se podía garantizar, se van forjando, a lo largo del proyecto, las confianzas para desarrollar esta serie de obras radiofónicas.

Son tres componentes centrales que se van desprendiendo en cada una de las historias. Primero, la organización y la lucha política del pueblo afro desde el año 2000 en adelante, cuyo proceso es liderado principalmente por mujeres. Es la lucha por la visibilización local y nacional, y en los distintos espacios que van copando en su relación con el Estado, con los pueblos indígenas y con la misma población ariqueña y azapeña. También se da el rescate de las historias de sus ancestras y matriarcas vivas, que son depositarias de una rica historia oral y de un conjunto de

tradiciones religiosas, culinarias y culturales, que van desde la forma de vestirse y sentirse afro hasta el lugar que ocupan en la cosmovisión afrocrisiana de las cruces de mayo. Esto no se completa sin comprender la resistencia desde sus cuerpos, abusados y acosados históricamente por el hombre blanco y también, según ellas mismas nos dijeron, por el hombre afro. Es un proceso muy complejo, que incluye desde el reconocimiento de sus cuerpos, sus rasgos y su pelo, hasta la sexualización de sus cuerpos en el espacio público, tanto en el ámbito cotidiano como en los espacios académicos y de poder. Sus historias de vida, que amablemente confiaron a dos hombres-realizadores de estas obras. Abrieron sus espacios más íntimos, que involucran tanto las historias de vida propias como las de sus madres y ancestros, históricamente objetualizadas.

### **En la búsqueda de una estética sonora**

A diferencia del proyecto de radioteatro documental que fue con personas migrantes peruanas y colombianas en Chile, la investigación en terreno en la Región de Arica y Parinacota nos obligó a desplazarnos. Si bien la concebimos al inicio como una serie de obras de ficción, con la idea de repetir el “patrón” o los aspectos más útiles de la obra radioteatro documental con personas migrantes, nada de esto fue posible. Y no lo fue porque ellas, el llamado “sujeto/objeto” de creación nos reveló por sí mismo el poder de su historia. Aquí no cabía ficcionar nada, no cabía aquí crear personajes que hablaran por ellas y ellos. Sobre todo, ellas nos confiaron sus historias más profundas, incluso aquellas más dolorosas de explotación, abuso y acoso sexual, que sufrieron sus abuelas, madres y que ellas experimentan hoy en día. Fueron largas horas de conversación, que llegan al menos a unas 100 horas de grabación, las que nos permitieron situar el proyecto en un plano político, social, cultural sin precedentes. Entrevistas, historias de vida, paisajes sonoros, crónicas, archivos y registro de fiestas, como carnavales y cruces de mayo, conforman los materiales y las diversas texturas con las que comenzamos a diseñar el proceso de creación y composición de las obras, que duran en conjunto tres horas. Definimos que el documental sonoro o feature nos concedía la libertad creativa que necesitábamos como autores para experimentar con el lenguaje radiofónico. La estética del documental no se completa sin jugar con el contenido y la forma. Por una parte, el contenido es una decisión de nosotros como autores, que estructuramos sobre la base de tres ejes, que ya se habían mostrado en la investigación bibliográfica: el borramiento político y cultural; la reconstrucción histórica que hace el pueblo afro, desde sus

tradiciones afrocristianas hasta sus procesos políticos reivindicativos; y los cuerpos de las mujeres negras.

A partir de estos ejes comenzamos a hacer la exploración radiofónica y sonora, que tenía su base en las historias de vida para, desde allí, tensionar los imaginarios que tienen los chilenos en torno al pueblo afro, la negritud y el racismo en Chile. Desde un punto de vista de las decisiones procedimentales, ambos documentales tendieron a borrar la presencia de un relator mediador, la voz del entrevistador, aun cuando aparece esporádicamente principalmente para remarcar algunas tensiones, no es un significante. La eliminación por lo tanto de un narrador omnipresente o conductor amplifica la presencia sonora de los testimonios y de los diversos materiales. Un estimulante desafío fue convertir en imagen sonora aquello que, por todas partes rebosaba de visualidad: la cocina, el baile de las comparsas, la ceremonia de la cruz de mayo. Cómo rescatábamos aquello. Una estrategia fue no solo realizar entrevistas individuales, probamos también con juntar grupos de manera que surgiera naturalmente la conversación. Bajo esta situación se logró generar espacios de confianza que permitieron, por ejemplo, a las mujeres relatar las violencias experimentadas por su doble condición de mujeres y “negras”. Pero también con ello fue posible construir identidades vocales, cuando en una conversación escuchábamos sus diferencias de timbre, altura y tonos. Otro elemento importante fueron las composiciones musicales de “Sabor Moreno” que lograron sintonizar muy bien con el espíritu de algunas escenas logrando construir atmósferas sensoriales y afectivas.

Como hemos dicho anteriormente, todos los materiales de ambas obras son documentos. Para trabajar registros escritos recurrimos a dramatizaciones, en la que las voces de los actores y actrices son más bien mediadores de un archivo, que intérpretes de los mismos. En algunos casos recurrimos a determinados objetos sonoros para construir secuencias que funcionasen en una relación de figura y fondo con los testimonios de manera de producir un contraste sensorial. En fin, pensar con sonidos, de lo que éramos, en principio, testigos visuales significó nuestro mayor desafío formal. En síntesis, se trató de apostar por un concepto de obra, que potenciara nuestro lugar como autores, combinando la historia real con medios artísticos y sonoros que permitieran provocar una escucha atenta de los auditores.

En estos años de pandemia, hemos visto cómo han proliferado las pro-

ducciones radiofónicas o de podcast en nuestro medio. Lo que parece positivo, sin embargo, implica un simple efecto de contingencia, pues no vemos que se abran fondos ni espacios para la producción de nuevas propuestas. Creemos en la radio, no solo como un soporte informativo y de entretenimiento. Desde su surgimiento en el mundo hace poco más de 100 años, la radio se imaginó como un medio que podía albergar una gran variedad de lenguajes y producciones. Creemos en la radio en un mundo en el que impera el poder omnipotente de lo visual, en la que el conocimiento, pero por sobre todo su verdad se han asentado desde un paradigma oculo-centrista. Los sonidos, las voces, la música, en fin, la escucha, nos plantea hoy un nuevo paradigma relacional en el que se disuelve la jerarquía sujeto-objeto. En la escucha el sujeto se abandona al objeto permitiéndole como caja de resonancia el poder aparecer ante mí. El objeto de la escucha, por su parte, resuena en mi interior haciéndome presente a mí mismo en la atención. Sujeto y objeto llegan a presencia en esa mutualidad. Ese es el poder de lo aural. Una potente metáfora política para los tiempos que corren, tiempos constituyentes.

## Referencias



Sánchez, José Antonio, “Ética de la representación”, *Apuntes de Teatro*, 138 (2013), pp. 9-25.

—, *Ética y Representación*, México: Paso de Gato: 2016.



Foto: Sebastián Moreno Triviño. Materiales Particulados, proyecto multidisciplinario del artista visual Sebastián Moreno Triviño, Huasco, Atacama, Chile. Agradecimientos Festival Periférica 2021).

Daniela Sabrovsky

## NO-LEÍDO: REFLEXIONES SOBRE UNA PELÍCULA QUE SE BUSCA A SÍ MISMA<sup>34</sup>



**DANIELA SABROVSKY** es Licenciada en Cine de la Universidad de Valparaíso y Magíster en Cine Documental de la Universidad de Chile. Es docente de la Carrera de Cine y Televisión del Instituto de la Comunicación e Imagen desde 2009. Participa de la Red de investigadores Cero en Conducta, que investiga y realiza actividades relacionadas con el cine en el aula escolar. Ha participado en diversos proyectos de experimentación en creación audiovisual: el largometraje documental *TODO* (2016), el proyecto colectivo de ficción *Transfusión* (2019), la película de correspondencias filmadas *Recuerdocs* (2019) y actualmente trabaja en el proyecto documental colectivo *Película para ir a ninguna ninguna parte*, y en el largometraje de ficción experimental *No-leído*. Forma parte del colectivo Caosgermen, que trabaja en torno al documental experimental.

<sup>34</sup> *No-leído* es un largometraje de ficción, actualmente en proceso de finalización, realizado por Daniela Sabrovsky como directora, Ximena Zapata como co-realizadora, Gabriel Ángel Sánchez como guionista, Sebastián Arriagada como co-guionista, Tomás Román como co-guionista y productor, y Carmen Demarta en la voz.

No poder salir a filmar, y en caso de poder, privilegiar espacios abiertos, evitar escenas con demasiados actores o extras, gastar buena parte del presupuesto en medidas sanitarias, eliminar escenas de contacto físico. Para muchos creadores, y especialmente para muchos cineastas, la situación pandémica fue una catástrofe de proporciones. O bien,

fue la oportunidad para dedicarse a escribir proyectos que serían realizados después del desastre, sin saber bien cuándo sería eso. A algunos, por suerte, la catástrofe nos encontró en medio de una situación

de búsqueda, y en varios sentidos nos fue favorable. Las preguntas que nos hacíamos ya tenían que ver con maneras de trabajar en los bordes de la puesta en escena y con explorar la posibilidad de un espacio diegético distinto del símil del mundo real que se supone debe construir la ficción cinematográfica. También estábamos probando cómo abrir espacios de colaboración no-jerárquica y maneras de liberarnos del esquema del proyecto, en el sentido de un camino pre-fijado, de una idea previa y acabada que debe ser re-producida, re-presentada, de manera fiel y exitosa, según unos objetivos planeados de antemano. Pensábamos

también en formas posibles de darle una vuelta al rol de la palabra hablada en el cine de ficción, cuyo supuesto progreso ha privilegiado el mostrar en vez de decir.

*No-leído* es un largometraje de ficción pensado para estas

condiciones anómalas, que nos obligaban a trabajar bajo unas restricciones extremas, pero ideales, bajo nuestro punto de vista, para abordar todas estas inquietudes. Se trata de una película realizada a distancia y cuya acción se desarrolla en el espacio virtual del computador de la protagonista. También podríamos decir que es una película sin guión y sin cámara, pero por sobre todo, sin una forma proyectada previamente. Es una película que fue encontrándose a sí misma y descubriendo sus formas de presentarse, es decir, de aparecer.

En pocas palabras, *No-leído* trata de Adriana, una profesora de cine que es abordada virtualmente por Beatriz, una misteriosa desconocida. Por una serie de malos entendidos, ambas mujeres entran en un intercambio de video-cartas. Es una intriga que gira en torno a las intenciones ocultas de Beatriz, pero también se trata de las tribulaciones de Adriana en torno a la enseñanza y la producción de obra. Y finalmente, podríamos decir que la película trata de la conformación de sí misma, de su mismo proceso de creación, que va ocurriendo a lo largo del minutaje.

El proyecto inicial fue muy simple: sabíamos que se trataría de un intercambio de cartas audiovisuales entre dos personajes que no se conocen. Existían algunas intuiciones iniciales sobre la construcción de una intriga, sobre el despliegue de un juego creativo, y sobre un posible proceso de identificación entre los dos personajes. Comenzamos por el intercambio de cartas en video: las dos realizadoras tomamos los papeles de los personajes, en un inicio definidos bajo muy pocas premisas: una era profesora de cine y la otra una mujer más joven, una estudiante (primero fue una estudiante de cine, pero terminó siendo estudiante de derecho). Bajo el esquema de entregas semanales visionadas y discutidas por el equipo, fuimos construyendo este diálogo, que a su vez fue dando pistas sobre el desarrollo de la historia y dando profundidad a los personajes. Ya conformado este "esqueleto", fuimos construyendo la historia que lo rodeaba. De manera más o menos lineal, se fueron conformando las escenas alrededor de las video-cartas. Estas escenas consistían principalmente en el relato en off de Adriana, de los sucesos que iban aconteciendo con la mujer desconocida, reflexiones sobre su relación con ella y sobre su propia vida, a la par de las acciones que se desarrollaban en el espacio virtual de su computador, donde se relacionaba con el mundo exterior, trabajaba, recibía las videocartas, creaba las suyas, y armaba esta película que termina siendo *No-leído*.

Las escenas fueron testeadas de forma provisoria, a modo de maquetas: el texto de cada segmento, grabado por la actriz en su casa, con los medios disponibles, era la matriz para la creación de las imágenes, que consistían principalmente en capturas de pantalla de acciones que ocurrían en el computador. Nunca existió una escritura de guión propiamente tal, en el sentido de un texto que establece previa y definitivamente lo que luego se va a poner en imágenes y sonidos, sino que la historia fue avanzando a medida que la película se fue conformando, así como la voz de la protagonista fue encontrando su propio estilo, tono, maneras de decir, y así como fuimos encontrando las maneras en que el personaje pudiera habitar el espacio virtual de la pantalla del computador. La película luego tomó la forma que podríamos llamar definitiva, proceso que consistió en una revisión de lo que se había armado en esta modalidad provisoria, de maquetas: la reescritura del texto, la grabación de la voz en off con medios más profesionales, y las retomas necesarias en conjunto con una revisión del montaje.

El cine, en su esquema tradicional de producción, implica dos momentos principales: el de la idea y su realización. Se trata, en una primera etapa, de desarrollar una idea, transformarla en un proyecto y después en un guión, para luego realizar la preproducción, que consiste en la preparación de todos los elementos necesarios para la realización de ese guión y de la “visión” de un realizador. En el momento siguiente, el de la realización, podríamos incluir el rodaje y el montaje, que deben actualizar esa idea previsualizada en forma de proyecto, de guión, de propuesta de arte, de casting, ensayos, etc. De alguna manera, se trata de hacer coincidir estos dos momentos: una película exitosa sería, entre otros factores, una que lograra hacer coincidir su resultado con la idea original, o bien, una que tuviera la capacidad de aprovechar los desvíos y los baches con los que se encontrara, para sacar en limpio algo mejor que lo proyectado, a partir de esa idea previa. En todos los casos, se trata de un procedimiento que tiene una medida de logro prefijada, que es la idea o la visión —que muchas veces además implica un discurso a transmitir— que debe, luego, adoptar una forma. Aquí la forma opera como un efecto secundario, una capa que recubre algo que está debajo y que la gobierna.

Por el contrario, el método que nos propusimos con *No-leído* no tiene una medida de logro previa: la película va encontrando su propia forma, va inventando sus propias reglas y procedimientos. Podríamos decir

que la medida de su eficacia va apareciendo a la par de su puesta en forma. Y aquí radica, creemos, un punto decisivo: esta película no pretende re-presentar sino presentarse. Va encontrando su forma, es decir, es performada, va existiendo y creando sus condiciones de posibilidad a medida de su formación, en vez de intentar poner en forma algo "primero" que es necesario re-presentar. Trabajar de manera provisoria, en esta modalidad no-definitiva de las maquetas, produce una relación con la película que escapa de la idea de lo cerrado y acabado, abriendo terreno para poder seguir inventando sobre lo que ya ha sido creado, al contrario del esquema del "todo o nada" que frecuentemente se da en la producción cinematográfica, para escapar así de las lógicas de éxito-fracaso y entrar en el terreno de la prueba y del juego. Podríamos, bajo esta idea, pensar en otras partidas posibles del mismo juego: por ejemplo, un nuevo intercambio de video-cartas que diera origen a una nueva historia, con sus propias reglas internas. Es por esto, además, que es tan difícil hablar de esta película como un producto terminado, de una obra finalizada. La forma que ha tomado se presenta como una de una serie infinita de formas posibles, y llamarla "terminada" suena artificioso.

La situación pandémica condicionó radicalmente las dinámicas de trabajo. Se trató, casi todo el tiempo, de labores solitarias y reuniones virtuales del equipo, ya que la emergencia sanitaria impuso restricciones que impedían, esencialmente, la filmación. Trabajar fuera de las lógicas tradicionales de la puesta en escena, si bien ya era una inquietud y había sido trabajada por nosotros en otros proyectos, se transformó en una condición básica, que nos impulsó hacia la posibilidad de producir la imagen, en la mayor parte de la película, sin cámara, reemplazándola por la herramienta de la captura de pantalla del computador. La contingencia nos impulsó a plantearnos cuestiones sobre del tipo de diégesis que se genera en el espacio virtual, ya que la pantalla de un computador posee lógicas muy diferentes a las del desarrollo de acciones frente a la cámara, donde se representan acontecimientos en un espacio-tiempo que pretende emular la experiencia de confrontar un mundo continuo, sin fisuras, que es lo que nos ofrece, en general, el cine de ficción.

Por el contrario, el espacio virtual del computador es inestable y múltiple. Existen distintas ventanas y su lógica es la de la discontinuidad, del cambio de un espacio a otro, de un programa a otro, de una ventana a otra, produciendo una inestabilidad espacio-temporal que suspende toda relación de continuidad. Sus límites son a la vez claros y difusos:

por un lado, es un espacio que deja fuera de campo el mundo “real” que se desarrolla fuera del límite de la pantalla, pero que se amplía infinitamente hacia todo el contenido del computador y de la red virtual. El cuerpo, no del todo ausente pero difuminado, adopta un carácter espectral, mediado por su voz y el eco de sus acciones en el devenir de la pantalla. Y en este sentido, las maneras de hacer habitar al personaje, carente de un cuerpo físico en un espacio sin paredes y sin tiempo, es parte fundamental de una búsqueda narrativa y estética que fue descubriendo sus lógicas y posibilidades. La voz en off, en este caso, funciona como ancla del relato. Lo conduce, cuenta la historia en sus sucesos objetivos, y es el elemento principal que construye al personaje protagónico. Muchas de las imágenes de la película están construidas con palabras, en contra del mandato tradicional de mostrar en vez de decir. La imagen se produce en un espacio entre las imágenes presentadas en el computador y las palabras pronunciadas por la voz en off de la protagonista —muchas veces no confluyentes— y finalmente en la mente de los espectadores, enfatizando, quizás, el hecho objetivo de que toda imagen, y especialmente la cinematográfica, se termina de formar en el espacio mental de los que la contemplan. Contar en vez de mostrar, esta operación si se quiere regresiva, nos permite, sin embargo, tomar prestadas algunas de las posibilidades de la literatura: podemos contar lo que queramos, lo que nuestra imaginación permita, sin restricciones de presupuestos, de técnicas, o de habilidades para producir la verosimilitud de la representación de los sucesos. Así, esta película trabaja a ratos en la invención puramente literaria, llegando, en las escenas finales, a presentar el texto escrito como imagen.

Otro espacio, o momento, o forma de relato que es trabajado aquí, es el de las videocartas. Fabricadas con cámaras caseras y con las posibilidades que existían en el momento, funcionan bajo lógicas propias, distintas a las de la puesta en escena de la ficción tradicional. Son más cercanas al documental, y aprovechan la libertad que otorga el trabajo con materiales de la realidad, pero sin las constricciones de la ficción, permitiendo nuevamente y de otra manera escapar a las leyes de la construcción de un espacio-tiempo continuo. Dentro del total del largometraje las videocartas funcionan como archivo, como material encontrado. Son situadas a lo largo de la película tal cual fueron hechas, con sus fallas, en su particularidad, a modo de testimonio circunstancial de algo que tuvo momento y lugar. Su elaboración funcionó también bajo esta ley: fueron realizadas en poco tiempo, haciendo muy pocas correcciones, operando

bajo la lógica del intercambio epistolar, que implica lo inmediato, lo que se construye en la relación entre los distintos elementos más que en cada hito por separado; un relato fragmentado que continuará en la misiva siguiente y, por lo tanto, no opera en un sistema de eficacia, sino en el de una totalidad que se va ampliando y resignificando a medida que el intercambio se produce.

Las infinitas posibilidades de invención que permite el relato contado por medio de la palabra pueden ser vistas, paradójicamente, como una dificultad para la creación. La capacidad potencial de inventar cualquier cosa produce una falta de puntos de partida o restricciones que movilizan y den dirección al trabajo creativo. La herramienta que utilizamos para sortear este problema fue trabajar desde la autoficción: aprovechamos nuestras propias experiencias para construir anécdotas, reflexiones y características del personaje. Ocupar como materia prima nuestros propios deseos, nuestros miedos, nuestros errores, si bien resulta delicado, trabajar lo personal con los medios de la ficción permite jugar con la propia historia, transformarla, subvertirla, valiéndonos de la distancia que produce la invención. La autobiografía es posible de ser dislocada, resignificada y, de alguna manera, de ser liberada de la afección que la mantiene en un lugar y con una forma supuestamente fija en la vida real. Lo íntimo así se manifiesta transformado por el juego de la ficción, como simple material que ha sido transmutado y ha tomado distancia de nosotros.

Trabajar de la manera que hemos descrito sería imposible bajo el esquema de los fondos concursables y del modelo industrial que impera incluso en la producción independiente. Esta película fue financiada por un fondo de investigación universitario (el Fondo de apoyo a la producción académica del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile), que permitió dar vida a un proyecto descrito en líneas muy generales, desde su método de creación y preguntas que lo motivaban, más que desde su resultado final. Su modo de realización fue similar, en cuanto al ritmo de trabajo, al de un taller, compatible con las labores diarias de los integrantes del equipo; y sin embargo se trata de un proyecto realizado en un tiempo muy acotado en comparación con lo que se estilaba para las producciones industriales. Se trata de un modo de producción que podríamos llamar artesanal, que no requiere de grandes presupuestos, de ningún aparataje ni técnicas sofisticadas, pero que pone énfasis en la indagación sobre su propio proceso. Este tipo de películas,

que hemos llamado “películas de campus”, son películas pequeñas, que inventan modos de producción para cada caso particular, y que además de ser objetos estéticos son también investigaciones sobre el cine. Investigaciones en obra que pueden tener su lugar en el espacio universitario, donde una de las labores principales de los que lo habitamos es cuestionar las propias disciplinas, explorar sus límites y posibilidades, para abordarlas más en el sentido de un campo de pruebas que como generadoras de productos eficaces o exitosos.



Fotografía Museo MAPA. Proyecto Fondart Nacional, exposición "El Jinete en Chile a través de la Colección del MAPA". Agradecimientos al Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (2021).

Luis Corvalán

## ARQUEOLOGÍA DEL GESTO, UN PROCESO DE ENCUENTROS Y APRENDIZAJES VIRTUALES



**LUIS CORVALÁN** es Ingeniero Mecánico de la Universidad de Santiago de Chile. Licenciado en Ciencias Humanas y Sociales, mención en Antropología, en la Universidad de Lummer Lyon 2. Máster en Artes, con finalidad en Investigación, mención Musicalidad, Especialidad Danza, en la Universidad de Paris VIII, Saint Denis. Desde el 2000, comienza a trabajar como intérprete con diversos coreógrafos y directores teatrales chilenos, entre ellos, José Luis Vidal, Marisol Vargas y Amílcar Borges. El 2004 dirige su primera obra, PHISYS, Observando la física Clásica, con apoyo FONDART. El 2006 vuelve a Francia becado por el Instituto Chileno Francés para desarrollar un proyecto de creación en el Centro Coreográfico de Montpellier, dirigido por Matilde De Monier. Como docente e investigador desarrolla proyectos desde el año 2009: proyecto itinerante Poéticas de Las Ruinas (Francia, Rumania, Croacia, Bulgaria); proyecto Seraphin investigación (Francia, Argentina, Chile). Director del Programa de Investigación Teórico Práctico en Artes Coreográficas, PIT PAC. Desde el 2013 es el coordinador docente del Programa de Formación en Artes Escénicas en la ciudad de Concepción.

Este 2021 está marcado por importantes hitos para Chile, entre ellos está el proceso de escritura de una nueva Constitución para nuestro país. Todo esto gracias a un levantamiento popular que sigue demandando justicia social desde distintas perspectivas, entre ellas se encuentra la de reconocer a las distintas culturas ancestrales de este territorio, prueba de ello vemos a Elisa Loncon constituyente de origen Mapuche presidiendo a este grupo de personas que se encuentra escribiendo probablemente nuestra futura carta magna. Otra prueba que podemos constatar es la importante cantidad de banderas de pueblos originarios en las distintas manifestaciones que se realizan en las distintas regiones del país.

Hay una icónica imagen (imagen 1) que circula por distintos medios nacionales e internacionales de la Plaza de la Dignidad, en la que vemos una gran bandera Mapuche levantada por una persona de pie, que está en lo más alto del monumento, debajo de él, muchos cuerpos vivos con bandera y lienzos de colores, símbolo de celebración y victoria para quienes se encontraban ahí... Victoria de un sentimiento totalmente reprimido por cientos de años y con ellos varias generaciones afectadas por migraciones obligatorias, invasiones militares, expropiaciones de territorios y abusos de distintas magnitudes...



Esto es solo parte de los terribles actos que se han cometido en el pasado y que de alguna manera se siguen cometiendo. Es importante reconocer que esta carga histórica se lleva tanto en la memoria colectiva como en los genes de quienes provienen de culturas ancestrales como lo puede confirmar la ciencia de la epigenética. Por otro lado, estamos los que convivimos cotidianamente con estas tradiciones y que por ser de sangre mestiza probablemente también tengamos genes de pueblos ancestrales.

Traigo esto al presente porque tenemos como sociedad un gran desafío histórico en lo individual y lo colectivo, pensando en el presente y futuro, porque el pasado nos muestra cómo el Estado chileno junto al interés de la élite económica nacional e internacional han sido responsables directos de generar estas catástrofes.

Desde la perspectiva del arte contemporáneo arraigado en este territorio, nos hemos preguntado: ¿qué tipo de manifestaciones están surgiendo desde nuestras perspectivas y posibilidades? Lo evidencio ya que también en nuestras disciplinas artísticas hemos sido capturados por Occidente, dejando en un plano de invisibilidad a todo lo que proviene del arte ancestral desarrollado por las primeras naciones sudamericanas.

Es desde estos contextos y preguntas que surge el 2017 el núcleo de investigación escénica Arqueología del Gesto, una manera interdisciplinar



de acercarnos a símbolos, historias, textos, sonoridades, arquitecturas, tradiciones folclóricas, prácticas chamánicas, generando conversaciones con sabias y sabios pertenecientes a distintas culturas originarias, todo esto con el fin de generar un espacio reflexivo para quienes conformamos el grupo investigativo y para quienes se interesan en estos temas. Esto siempre ha sido convocado desde el interior del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, ya que nos sentimos aportando a la diversidad de discursos contemporáneos, sin olvidar los orígenes de la sociedad en la que nos desenvolvemos.

Nos organizamos enmarcados principalmente por dos culturas originarias, una de ellas es la cultura preincaica desaparecida de Tiahuanaco, que en la actualidad la conocemos gracias al descubrimiento de un gran templo situado muy cerca del lago Titicaca a una hora de La Paz, en Bolivia. La otra es la cultura Mapuche que se encuentra en pleno proceso de resistencia y transformación, pero que está viva y para quienes vivimos en la zona centro y sur de Chile, convivimos con ella cotidianamente.

De estas observaciones a símbolos tradicionales, textos provenientes de representantes originarios, reflexiones con artistas mapuches, visitas a territorios ancestrales y encuentro con sus habitantes, hemos constituido una traducción que se ha transformado en textos, performance en espacio convencionales y espacios públicos, instalaciones vivas, videos

experimentales, documentales, residencias creativas, registros y grabaciones sonoras, exposiciones en coloquios, etc.. toda esta variación de lenguajes debido a la diversidad de personas que con sus experiencias van aportando a la investigación y generando estas múltiples materias.

Por otro lado y en términos históricos para el proyecto, mientras nos encontrábamos en plena residencia en la comuna de El Bosque, en octubre del 2019 nos vimos afectados por el levantamiento social, posterior a ello una pandemia que llevó a una parte importante de la sociedad a un encierro permanente. Junto con ello el mandato del sistema económico y político nos envía de cabeza a la virtualidad como herramienta para seguir principalmente produciendo y consumiendo desde nuestros propios espacios. Vimos también cómo rápidamente la vida cultural, con nosotros incluidos, se desploma de forma estrepitosa.

En esta particular y crítica situación social nos realizamos drásticas preguntas en relación a las necesidades del núcleo y el contexto. Lo primero que surgió fue: ¿seguir o no seguir con el proyecto? ¿De qué manera podríamos aportar en ese contexto de encierro? Y en el caso de continuar, ¿cómo adaptar todo el material desarrollado de forma presencial a estas nuevas tecnologías?



Se decidió continuar y tomar los riesgos que presentaba el contexto. Organizamos una primera residencia investigativa 100% on-line con veinte personas y abierta a todo público. Esto duró tres meses con encuentros semanales de dos horas, sumamos algunas entrevistas a especialistas y con ello una serie de encuentros libres a propósito de una petición del mismo grupo por seguir encontrándonos, esto se desarrolló entre marzo y noviembre del 2020. Esta primera prueba nos dio indicios de que podíamos continuar y para ello volvimos a realizar una segunda residencia con características similares este 2021, aumentando la duración de los encuentros a tres horas, agrupando algunos contenidos y acotando la cantidad de personas para tener encuentros más cercanos e íntimos. En relación a esta transformación virtual que implementamos en estas dos experiencias, nos preguntamos:

¿Qué tipo de encuentro emerge de la experiencia desarrollada en las residencias virtuales?

Una de las particularidades de este proceso que hemos desarrollado como núcleo desde sus inicios, ha sido el de generar una invitación abierta a estar presente desde el interés o necesidad personal de aportar y de recibir por parte de quienes lo conforman. La perspectiva de quienes somos parte de Arqueología del Gesto, está basada en el valor que le damos al ENCUENTRO, el que despliega una serie de dimensiones sutiles a las que debemos atender con mucha atención, como menciona Ximena Davila y Humberto Maturana en su último libro *La Revolución reflexiva. Una invitación a crear un futuro de colaboración*. Nos invita a: “Encontrarnos con nuestros órganos sensoriales accesibles al placer de la compañía, en la cercanía multisensorial del hacer algo juntos porque queremos.”<sup>35</sup> De esto, podemos distinguir por una parte un universo biológico-corporal que nos dispone a ello, en el que las sensaciones y percepciones que provienen de los estímulos de nuestros sentidos están constituidos por la emoción del placer y respeto, debido a que quienes nos acompañan nos genera tranquilidad y confianza. Por otro lado y en conexión con esa misma emoción, está el plano de los pensamientos, donde surgen los deseos e intereses que pueden o no ser comunes, pero que debido a las condiciones mencionadas, nos permitirían compartir nuestras ideas, posturas o diferencias para ser dialogadas en el colectivo de forma respetuosa.

<sup>35</sup> Ximena Dávila y Humberto Maturana. *La Revolución reflexiva. Una invitación a crear un futuro de colaboración*. Santiago de Chile: Paídos, 2021, p. 154.

Dentro de las prácticas virtuales grupales vemos modifica-

das algunas percepciones sensoriales propias de la herramienta virtual versus lo presencial. De esta manera el tacto, el olfato, la imagen y la dimensión tridimensional son modificadas, anuladas o desplazadas. A pesar de ello nuestros órganos sensoriales nos siguen estimulando, seguimos sintiendo, percibiendo, pensando, emocionándonos y con ello, generando una experiencia dada por una herramienta virtual de comunicación que también nos puede brindar placer, confianza y respeto al estar con otras y otros.

Pero, ¿qué otras variables son necesarias para que el encuentro sea significativo?

Durante los encuentros virtuales desarrollados en las residencias, hemos ido descubriendo y consolidando un método-sensible a la relación virtual con los participantes, en donde todo momento tiene un valor. Partiendo por acoger a las personas y al grupo, ritualizando el espacio de trabajo, compartiendo nuestros referentes teóricos, entregando un espacio a la conexión propioceptiva y exteroceptiva, permitiendo aparecer y valorando la imaginería como fuente de exploración personal, dejando que el cuerpo indague desde su propia experiencia física-sensible, entregando un espacio musical único a cada encuentro, desarrollando la escritura libre, finalizando con un espacio de conversación, diálogo y transmisión de las impresiones vividas. Es ahí donde hay que “dejar aparecer al otro, a la otra y a nosotros mismos”, como lo plantea Humberto Maturana. Es el lugar donde emergen emociones, sentimientos, reflexiones, tesoros poéticos, sensibilidades propias de un reconocerse a sí misma y a sí mismo, es también un espacio donde podemos deleitarnos de otros lenguajes, idiomas, territorialidades, identidades, imaginarios... verdaderos hallazgos arqueológicos que vienen ocultos en las gestualidades de cada cuerpo que se permite un espacio para escucharse y explorarse desde este plano corporal inconsciente y que para nuestra investigación son potentes rutas a seguir.

Estas son algunas evidencias que hemos constatado en este periodo de encuentros virtuales, con esto no nos planteamos como defensores de este medio de comunicación, solo son algunas pistas que hemos estado descubriendo en este nuevo formato. Como núcleo seguimos prefiriendo sentir la música en vivo, el contacto visual con todo el equipo, bailar libremente en grupo, conversar en círculo, sentir la emociones que emergen de las experiencias corporales, el gesto y calor de un abrazo y un beso al encontrarnos o despedirnos.

## Referencias



Dávila, Ximena; Maturana, H. *La Revolución Reflexiva. Una invitación a crear un futuro de colaboración*. Santiago de Chile: Paidós, 2021.



Registro obra "Los desesperados" (1973),  
Archivo Teatro Nacional Chileno.

## CAPÍTULO 4

### CONVERSATORIO NOCHE DE LAS IDEAS





Registro obra "F. Macbeth" (1959),  
Archivo Teatro Nacional Chileno.

## Françoise Benhamou y Tomás Peters

# PÚBLICOS Y DEMOCRACIA, POLÍTICAS CULTURALES DEL PRESENTE / FUTURO



**FRANÇOISE BENHAMOU** es profesora de Economía en la Universidad de París-13 y especialista en el campo de la economía de la cultura. Columnista en varios medios franceses, colabora con múltiples organizaciones públicas y privadas relacionadas con la economía y la cultura, entre otras, la Junta Directiva del Museo del Louvre y la Autoridad Reguladora de Comunicaciones y Publicaciones Electrónicas de Francia. Fue asesora del ministro de Cultura francés Jack Lang y ha publicado varios libros sobre su principal ámbito de investigación: la economía de la cultura.

**TOMÁS PETERS** es sociólogo, Magíster en Teoría e Historia del Arte y Doctor en Estudios Culturales por el Birkbeck College, University of London. Sus áreas de investigación son sociología del arte y la cultura, estudios culturales e historia y teoría de las políticas culturales en América Latina. Editor General de la revista Comunicación y Medios del Instituto de la Comunicación e Imagen. En el ICEI imparte los cursos "Industrias Culturales", "Teoría Crítica" y "Comunicación y cultura: investigar en/con los mundos del arte". Ha sido profesor invitado en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Universidad de Guadalajara e investigador visitante en el Ibero-Amerikanische Institut de Berlín, Alemania.

<sup>36</sup> Transcripción realizada por Fernando Ossandón y revisada por Mariana Peralta.

Noche de las Ideas: Françoise Benhamou | Santiago a Mil e Instituto Francés de Chile

Conversatorio Françoise Benhamou y Tomás Peters

28 de enero 2021

*El presente texto es una transcripción a partir de una conversación telemática entre Tomás Peters y Françoise Benhamou, realizada en el contexto de "Noche de las Ideas 2021", actividad de divulgación organizada por el Instituto Francés de Chile en colaboración con Santiago a Mil. Agradecemos a ambos, como también al equipo de coordinación de "Noche de las Ideas 2021", el poder incluir la conversación en la publicación.*

### Tomás Peters

Hoy nos reunimos para conversar en *Noche de las Ideas* —actividad organizada por el Instituto Francés de Chile y la Fundación Teatro a Mil— sobre "Públicos y Democracia: Políticas Culturales del Presente y Futuro". Pero antes de comenzar esta conversación con Françoise, nos gustaría hacer una pequeña contextualización de cómo el mundo de la cultura ha enfrentado este contexto de la pandemia. Sabemos que la pandemia del Covid-19 ha traído problemas económicos severos para la mayor parte de los sectores productivos del país, pero no hay un balance tan

dramático como el que ha vivido el mundo de las artes y la cultura. Como dato, según las estadísticas del Instituto Nacional de Estadísticas de Chile (INE), la tasa de desocupación de las actividades artísticas, en Chile, llevaron a elevarse por sobre el 50% y la disminución de la ocupación laboral en el sector, fue, principalmente, entre trabajadoras mujeres. La precariedad estructural que ha aquejado desde siempre a un sector marcado por la flexibilidad, la incertidumbre y la inseguridad laboral desde octubre del año 2019 —lo que conocemos aquí en Chile como el Estallido Social o la Revuelta Social—, han generado dificultades operativas para todo el mundo de la cultura. Desde entonces, este ámbito ha tenido que reinventarse en este contexto y, sobre todo, hoy con la pandemia. Pero esto nos lleva a hacer una reflexión mayor sobre el fenómeno. Hoy vivimos un contraste evidente con los discursos celebratorios sobre las industrias creativas y las condiciones laborales efectivas de quienes se desempeñan en estas. En efecto, el trabajo cultural está desprovisto de categorías laborales y, hoy en día, lo que se ha puesto en evidencia, es la inseguridad social y el malestar dentro del mundo de la cultura. Esto se suma, además, a cómo las grandes corporaciones digitales y sus lógicas algorítmicas y económicas, han sometido a los artistas y a las artistas a un escenario radicalmente competitivo. Si ahora es más fácil como nunca hacer arte, también es mucho más difícil sobrevivir haciéndolo profesionalmente. En este escenario, uno puede identificar tres ejes rectores o tres grandes dimensiones, que el mundo de la cultura ha desarrollado en el último tiempo.

A partir de un estudio que hemos realizado junto con la investigadora Carla Pinochet y la investigadora Victoria Guzmán, hemos logrado identificar tres grandes tendencias que voy a simplemente describir en esta conversación y para que sirva como escenario problemático. Si durante el Estallido Social, en primer lugar, identificamos un trabajo de problematización de la producción artística hacia una politización de sus contenidos, en esta ola crítica bajo la pandemia, los campos se han visto enfrentados a una necesidad de replantearse sus posibilidades y límites con respecto a su funcionamiento, pero, sobre todo, han tenido que replantearse sus contenidos culturales, sus formas de circulación y han tenido que elaborar estrategias, a partir de, por ejemplo, Zoom, para hacer circular sus obras, pero, al mismo tiempo, surge, entonces, una nueva problematización con respecto a los intermediarios históricos: ¿qué ocurre con las salas de teatro? ¿Qué ocurre con las librerías? ¿Qué ocurre con las galerías de arte en este contexto?

En segundo lugar, otra línea de acción que se ha observado como respuesta en el campo cultural chileno, es que se elaboraron una serie de iniciativas para hacer frente a la emergencia y, sobre todo, para realizar estrategias solidarias, de apoyo en redes, de soporte económico, de contención emocional, de apoyo efectivo y, sobre todo, nuevas redes de intercambio. Esta lógica de solidaridad y de cuidado, también ha sido una respuesta que el mundo de la cultura ha dado para su propio sostenimiento, en un contexto donde las políticas culturales no han dado una respuesta pertinente y efectiva frente al mundo de la cultura.

En tercer lugar, los trabajadores y las trabajadoras de la cultura han dado un salto significativo en su actuar. Hoy estamos situados en un horizonte crítico de reflexión para una Nueva Constitución Política, en el cual la cultura —o en general, lo que comprendemos por campo de producción cultural—, se ha situado críticamente en un contexto deliberativo. Y este contexto deliberativo ha implicado una disputa por el lugar de la cultura en el escenario constituyente y sobre todo en la institucionalidad cultural.

La condición del sector cultural en Chile durante la pandemia nos exige desarrollar nuevas reflexiones teóricas, empíricas y, sobre todo, nuevos imaginarios. En un contexto donde la precarización general de la vida cotidiana, en aspectos como la jubilación, el trabajo, la educación, el transporte y la salud se acrecienta, entonces debemos pensar cómo las políticas culturales pueden hacer frente a estas nuevas condiciones estructurales.

Para discutir estos problemas tenemos como invitada a Françoise Benhamou, economista, profesora universitaria de ciencias sociales y económicas de la Universidad de Paris XIII y de Sciences Po y columnista en varios medios franceses. Colabora con múltiples organizaciones públicas y privadas, relacionadas con la economía y la cultura, entre otras, tales como la Junta Directiva del Museo del Louvre y la Autoridad Reguladora de Comunicaciones y Publicaciones de Francia. Fue asesora del ministro de cultura francés, Jack Lang y ha publicado varios libros sobre su principal ámbito de investigación: la economía de la cultura, entre los que destacan “La Economía de la Cultura” y “Economía del Patrimonio Cultural”, entre otras. Bienvenida Françoise a la Noche de las Ideas.

### **Françoise Benhamou**

Gracias por esta presentación, me ha gustado mucho. Estoy muy triste

de no poder estar con ustedes físicamente, en Santiago. Vemos, a la vez, las posibilidades de lo digital, que permite esta conversación y, al mismo tiempo, las frustraciones que pudiera generar, porque simplemente es una conversación a distancia.

Sí, la cultura se ve terriblemente afectada por la pandemia. Afectada en forma muy violenta, encuentro yo, en todos los países —en forma distinta, según las políticas culturales que se llevan a cabo—, pero en todos lados es algo terrible. Creo que es terrible porque hay varias dimensiones en esta crisis: hay una dimensión de identidad. ¿Qué es esta crisis? ¿Qué es lo que hace a la cultura? ¿Cuál es el estatus de los actores culturales, de los creadores en esta crisis? Quisiera darles un ejemplo concreto. En Francia hemos tenido que cerrar —en el último confinamiento— todos los comercios no esenciales. Esto desató una discusión en Francia para saber si las bibliotecas - librerías eran un comercio esencial o no esencial y se decidió, por el Gobierno, que las bibliotecas - librerías, no eran una actividad esencial. Eso fue un shock para nosotros, porque vivimos en Francia en la idea que los bienes culturales son bienes que tienen que ser tratados en forma aparte. La ley, la primera ley, que fue adoptada cuando asumió el gobierno de izquierda al poder en 1981, adoptó unánimemente el precio único del libro. Y en esta ley se dice que el libro no es un producto como cualquier otro y, de repente, se nos dice —justamente a causa de la pandemia— “los bienes culturales son como todos los otros”. Entonces, vemos que hay una crisis identitaria sobre el estatus de la cultura que va a incidir luego en el debate sobre la apertura de los cines, del teatro, etc. Este es un primer aspecto.

El segundo aspecto es económico. Este aspecto tiene varias dimensiones; es el parar la actividad. Los creadores no pueden proponer espectáculos en los teatros, por ejemplo. Esto significa dificultades presupuestarias importantes para los teatros, para las salas de cine, para las salas de espectáculos, etc. Por lo tanto, modelos económicos afectados, ante los cuales habría que encontrar otras formas de funcionamiento; y, por otro lado, también, carencia de empleos, problemas de cesantía. Un régimen de intermitencia que protege ciertos empleos culturales, pero no todos. Entonces, aquí hay una pregunta respecto al mundo de los creadores.

La tercera dimensión de la crisis es cultural: hay obras que no se van a poder mostrar, hay libros que no van a poder ser publicados —porque cuando los editores han recortado sus presupuestos, han eliminado al-

gunas novelas. Estos libros ¿se van a publicar más tarde o no se van a publicar nunca? Esta es una pregunta abierta en la crisis cultural. Y también una crisis en la forma de trabajar. Por ejemplo, los artistas han pedido que en el confinamiento puedan hacer repeticiones, puedan hacer ensayos, puedan seguir viviendo de su vida artística.

Y también es una crisis que nos lleva a la incertidumbre. La incertidumbre es concomitante en la vida de los artistas. Pero, en este caso, toma una dimensión nueva, porque no se sabe nada. Nadie sabe si va a poder trabajar en una semana, en un mes. ¿Quién podrá actuar?, ¿acaso los artistas podrán circular, ir de un país a otro? Eso es muy importante. Nosotros en Francia, una de las dimensiones más interesantes de nuestra vida cultural, es haber sido una tierra de acogida. Cuando usted va al Festival de Avignon, que es uno de los grandes festivales de teatro del mundo, ustedes ven cada año tropas [compañías] que vienen de todo el mundo y va a encontrar lo mismo en otros festivales y también en las salas. La Filarmónica de París tenía que acoger a la London Symphony Orchestra (Orquesta Sinfónica de Londres) y otros. Entonces esto se terminó.

Hay muchas preguntas que se plantean y va a ser el objeto de nuestro debate. ¿Hasta cuándo hay que seguir en la globalización en este mundo cultural? Hemos vivido la globalización en Francia. Para darles un ejemplo, en tiempo normal, el 75% de las personas que visitan el Louvre son visitantes extranjeros. Esto paró. ¿Qué va a pasar con esto ahora? ¿Hasta dónde va a llegar la digitalización? Pero una de las formas en que los artistas han seguido expresándose —o han hecho revivir sus obras—, ha sido a través de lo digital. Pero lo digital plantea muchas preguntas: económicas, culturales. ¿Hasta dónde esta economía del acontecimiento, con el cual hemos vivido tanto tiempo (los grandes artistas que se ponen en primera línea —el star system—) no habría que cuestionarlos? ¿Y reflexionar acerca de una programación basada en propuestas artísticas locales o más modestas? Quería decir esto como introducción, como respuesta a las palabras que usted dijo, pero creo que nuestra conversación va a ir más lejos que esto.

### **Tomás Peters**

Me gustaría vincular lo último que dijiste sobre la condición de los trabajadores culturales y hacer una primera pregunta sobre la “nueva intermitencia laboral” de los y las trabajadoras culturales durante la pandemia y el futuro de esa condición. Lo pregunto por la nueva tensión laboral que se produce entre presencia física / presencia virtual, y los cambios que eso producirá en

el trabajo cultural.

### **Françoise Benhamou**

Bien. Una palabra sobre la intermitencia. Muchos países lo observan porque es un régimen muy específico en Francia, que hemos elaborado en el año 1936, cuando asumió el Frente Popular al poder y lo hemos desarrollado a lo largo del tiempo. Para los que están presentes y no saben lo que es el régimen de intermitencia, este está fundado en la idea de que los artistas del espectáculo y las artes visuales trabajan en forma discontinua. Tienen, por ejemplo, un proyecto; luego tienen un momento en que no trabajan; luego otro proyecto; etc. Y para acompañar esta situación, hemos creado un régimen especial que les permite beneficiarse de indemnizaciones de cesantía entre dos contratos. Cuando llegó la crisis, una de las primeras decisiones del Ministerio de Cultura fue decir: "Bueno, prolongamos en un año la posibilidad de beneficiarse de este régimen especial". Lo que fue una medida bastante fuerte. Para darles una señal de dimensión, el costo de esta medida es de mil millones de euros, aproximadamente, y el número de individuos beneficiados es de 300 mil personas aproximadamente. Pero todos los artistas no se benefician de la intermitencia. Por ejemplo, aquellos [creadores] de las artes visuales, no se beneficiaron de esto. Entonces, hubo un debate en Francia, bastante interesante, para saber si acaso había que inspirarse en lo que se había hecho en el momento del New Deal, del presidente Roosevelt, en Estados Unidos, cuando lanzó un gran programa de gasto público para los artistas de artes visuales, realizadores de cine, etc. Entonces, en el programa de relanzamiento de reactivación cultural el presidente de la República, Emmanuel Macron, propuso 30 millones de euros que sirvan para responder a estos pedidos de artistas visuales que evidentemente no se benefician de la intermitencia. Estos son los acompañamientos que fueron propuestos.

### **Tomás Peters**

Una cosa es la condición de los trabajadores y la propuesta que se hace en torno a ellos allá en Francia. Me gustaría preguntarte entonces por el lado de los intermediarios culturales, es decir, aquellos espacios de circulación de la cultura, tales como salas de teatro, museos, librerías, salas de concierto, etc. ¿Cómo tú vislumbra el rol que estos espacios tendrán en los próximos meses?, ¿o en los próximos años, dependiendo de cómo evolucione la pandemia? ¿Y cómo deberán recuperar a sus públicos? Pero por sobre todo, ¿cómo pueden recuperar el interés por visitarlos?

### **Françoise Benhamou**

Esto me va a permitir responder también a una de las preguntas que habían

hecho un rato atrás. Yo creo que lo que fue muy importante durante esta pandemia, fue la forma en que los artistas y también las personas que administran salas, etcétera, se apropiaron de la herramienta digital. ¿Qué hicieron? Cuando hubo el primer confinamiento, todo el mundo estuvo completamente encerrado y estuvimos confinados, tal como lo estuvieron ustedes. Y fue muy duro. Entonces, muy rápidamente, el mundo de la cultura se dijo que iba a proponer obras —pueden ser captaciones de espectáculos que existían previamente, que estaban en los cajones de las grandes compañías—, o bien otros artistas dijeron “vamos a proponer nuevas obras”, humorísticas a veces y, en otras oportunidades, nuevas creaciones. Vimos, por ejemplo, bailarines que entrenaban en su cocina, vimos artistas que actuaban una obra orquestada y cada uno estaba en su casa. Es decir, vimos cosas absolutamente excepcionales. Por lo tanto, hubo un florecimiento de oferta artística que no estaba destinada solo a distraer a la gente, sino también a enviarles una señal. Primero, darles felicidad, porque eso es lo primero que aportaban esas obras, pero también mantener (vivo) el contacto con el público y tal vez, incluso, ampliar al público, dirigiéndose a personas que nunca habían asistido a la ópera, pero que de un día para otro podían escuchar fragmentos de ópera, etcétera. Entonces yo creo que fue un momento muy importante ya que va a ser determinante para lo que siga, para el momento de la reapertura. Creo, espero, que no vamos a reabrir de la misma manera. Porque algo pasó. Esta ruptura, la longitud de este cambio —se abre, se cierra, se reabre—, esto cambia algo. Primero que nada, nos dimos cuenta de hasta qué punto la cultura aporta algo y hasta qué punto puede ser indispensable. Forma parte de la vida. Usted dijo en su introducción que formaba parte de la democracia. Creo lo mismo, yo diría que [la cultura] simplemente forma parte de la vida y de tanto cerrar los espacios culturales, estamos quebrando una parte de la vida, sembramos un poco de muerte. Entonces, creo es importante abrir rápido —aunque no se pueda hacer con la misma composición en la sala, porque hay que mantener distancias físicas, etcétera—, pero creo habrá que abrir rápidamente y continuar proponiendo obras en formato digital.

Me gustaría agregar algo en mi calidad de economista. Se han propuesto muchas medidas, pero nos dimos cuenta de que no había modelo económico en todo esto. Podíamos proponer espectáculos gratuitos, magníficos a veces, pero, desde hace un tiempo, los museos proponen visitas a exposiciones, las grandes salas de ópera proponen también espectáculos no caros en Internet. ¿Y cuál es la idea? Primero, pasar el mensaje de que la cultura no es gratuita. Vale algo, cuesta algo, económicamente hablando. Segundo, será necesario encontrar modelos económicos sostenibles.

Tercero, nos dimos cuenta también que lo digital hace un aporte: permite empujar los muros de la sala. De cierta manera, ya no hay muros. Podemos tener cien mil personas que estén mirando el ballet, la Ópera de París, estas personas van a pagar ¿cinco euros, tal vez? Pero también se les pide, a través de esto, no solo que reconozcan que la cultura no es gratuita, sino mostrar su solidaridad, mostrar que hay una continuidad entre el que está actuando en escena y el que está viendo el espectáculo; esta se expresa, también, a través del hecho que, dando un poco de dinero, estamos siendo solidarios y agradecidos. Yo le propuse a la ministra de cultura hacer lo siguiente: “el espectáculo vale cinco euros, pero pueden pagar diez, o veinte, si lo desean hacer”. No es para pedir asistencia, como si fuéramos pobres, sino pidiendo solidaridad y para generar la continuidad entre quien crea un espectáculo y aquel que lo observa.

### **Tomás Peters**

Muy interesante propuesta. Pensar en pagos diferenciados facilita el acceso y amplía la apertura a públicos diversos. Vinculado con eso, uno de los aspectos históricamente que han acompañado al mundo de la cultura ha sido la profunda inequidad en el acceso a ella. Pierre Bourdieu, coterráneo suyo, ha sido una de las voces fundamentales de esta discusión. Pero por la pandemia y aquí en el contexto chileno, con el estallido social, se ha puesto en evidencia el surgimiento de nuevas formas de desigualdad cultural en el contexto tecnológico digital, y este problema ha exigido pensar un nuevo paradigma reflexivo: ir un poco más allá de Bourdieu, en el contexto digital. ¿Cuáles serían entonces, para usted, esas nuevas desigualdades culturales y cómo se pueden enfrentar desde un actor público?

### **Françoise Benhamou**

Esta pregunta acerca de las desigualdades es fundamental. Surge continuamente en Francia. Estoy recordando cuando usted dijo que trabajé con Jack Lang. Recuerdo muy bien que se había realizado un gran estudio sobre las prácticas culturales de los franceses, que demostraba —ya en esa época— que las desigualdades eran grandes y era una convicción, para todos nosotros, que era absolutamente necesario luchar contra estas desigualdades culturales, porque estas aumentan las desigualdades sociales y económicas, las acentúan, pero también, porque en Francia hay una política cultural bastante generosa, y no tiene que beneficiar solo a las clases medias y a las clases más holgadas, sino que a todos. Es un tema muy difícil de abordar y yo estoy muy convencida de que la única verdadera política pública, para luchar en contra

de las desigualdades, comienza en la escuela, llevando a los niños a los museos, a las salas de teatro, etcétera. Pero no una vez cada cierto tiempo sino en forma bastante regular, con horas y recursos que se consagran para eso. Entonces, durante la pandemia, hubo un estudio realizado por el Ministerio de Cultura Francés que mostró que durante período del Covid-19, se observa un poco menos de desigualdad en el acceso a las prácticas culturales, ya sea para ver y observar piezas de teatro, escuchar música, que en tiempos normales. Tal vez porque eso tiene lugar en internet. Pero creo que, al mismo tiempo, no hay que hacerse ilusiones. Las desigualdades que existen en “la vida real”, si pudiéramos decirlo así, en la vida presencial, se encuentran en el mundo digital también. Yo lo veo con mis estudiantes —hago clases de economía— y veo a los estudiantes que están muy bien equipados, con computadores, buena conexión, con una biblioteca familiar, etcétera. Y a estudiantes que tienen mucho menos herramientas, que están incluso “discapacitados” en relación con su educación y, en cierta forma, diría que el Covid-19 reduce un poco las desigualdades al ponernos a todos frente a lo digital, pero, al mismo tiempo, no creo que haya que hacerse demasiadas ilusiones.

De todas maneras, me gustaría contarles una anécdota. El Museo del Louvre fue contactado por los cantantes Jay-Z y Beyoncé, para hacer un videoclip, para contar un poco “el Louvre”. Se realizó, fue visto 200 mil veces y ahí podemos decir: en el fondo, tal vez es necesario utilizar la herramienta digital de manera lúdica para alcanzar y llegar al público que tal vez nunca va a visitar el Louvre en su vida. Al menos habrán visto algunas obras a través de este videoclip. Entonces, lo digital es una herramienta que no va a hacer que desaparezcan las desigualdades, pero también puede servir para contar algo de la cultura a un público más amplio.

### **Tomás Peters**

Ese tipo de elementos nos llevan a poder pensar en otra pregunta importante: uno de los aspectos de los públicos culturales es su relación con “lo público”, es decir, con la esfera pública. Sabemos, como usted muy bien dijo, que las obras artísticas sirven para instalar temas y problemas críticos frente a la sociedad. Y para eso, los públicos —las audiencias— son clave. Entonces, ¿cómo se puede pensar la relación entre los públicos —estos nuevos niños que usted nos contaba de las escuelas o producto de estrategias de digitalización— con la democracia? ¿En qué contribuye la interrogante por los públicos al momento de pensar la construcción de una sociedad más democrática?

### **Françoise Benhamou**

Es un tema extremadamente importante y difícil, al mismo tiempo. Estoy con-

vencida de que los actores culturales tienen una verdadera responsabilidad en materia de protección de la democracia, porque la democracia siempre está en peligro, ustedes lo saben, en su país, nosotros lo sabemos en Europa. Por lo tanto, hay que protegerla, confortarla, a través de la educación. Y uno de los elementos, sin duda, procede de la cultura. La cultura tiene una responsabilidad con respecto a esto, porque es un factor de aprendizaje, de desarrollo, es un elemento del vivir juntos. Vivimos mejor juntos en un mundo en que la cultura está presente. Pienso, por ejemplo, en una ciudad, cuando usted tiene un teatro, un cine, audiovisuales, cafés, todos estos son un conjunto de lugares que permiten romper el aislamiento y hacer que las personas se encuentren. A veces no se hablan, pero no es grave, se encuentran y vemos que una salida cultural, no solamente trata del hecho de ir a ver un espectáculo, es verlo con otras personas al lado nuestro —que están viendo el mismo espectáculo— y hay una suerte de comunión. Creo que esto forma parte de la democracia. Es un desafío, es una defensa de la democracia y la cultura también debe interrogarse: ¿cómo promover la diversidad cultural? ¿Cómo hacer que la sociedad sea representada en su diversidad? La cultura permite ser un lugar de encuentro, de creatividad y es esencial a la democracia.

Quisiera también agregar que estamos en economías en las que la creatividad es una materia prima y el desarrollo, el progreso económico, no solamente la economía en su lado empresarial. Esa economía pasa por lo que aporta la cultura, en cuanto a inventos, creatividad, para irrigar toda la economía. Y así participa en la construcción de una democracia.

### **Tomás Peters**

De hecho, lo que usted dice es fundamental entonces para reforzar la importancia que, en un contexto como el que vivimos hoy en día, los espacios estén abiertos, que el mundo del arte esté disponible. Por ejemplo, acá en Chile, como estamos viviendo un proceso constituyente, es muy relevante que el arte discuta, reflexione, elabore interrogantes hacia la sociedad chilena, tanto en su pasado como en su presente y su futuro. Entonces, pensando en el futuro, me gustaría preguntarle por el futuro de las políticas culturales: ¿cómo imaginar el devenir de las políticas culturales en las condiciones que estamos viviendo en el presente? ¿Cómo podemos pensar una política cultural que haga un nuevo giro, que haga un cambio paradigmático y que nos haga pensar cómo es que, desde los años 60's hasta la actualidad, podemos pensar nuevas formas de desarrollar una política cultural?

### **Françoise Benhamou**

Es una pregunta muy importante. Hay dos cosas: está la política cultural a cor-

to plazo, que consiste en acompañar lo mejor posible el período que estamos viviendo. Pero este momento nos lleva también a plantear el futuro, ver el largo plazo. Siempre es difícil, muchas veces nos equivocamos. Pero, a veces podemos avanzar en algunas hipótesis.

La primera, ya la evocamos, y es que la política cultural debe componerse con un mundo cada vez más digitalizado. Y acá hay temas muy importantes, que no son solamente culturales. Por ejemplo, ¿quién ganará en todo esto?, ¿van a ser las grandes plataformas americanas acaso? En América Latina o en Europa, ¿sabremos desarrollar plataformas tan potentes como las de Estados Unidos? Yo puedo constatar que, en Francia, el 90% de las búsquedas pasan por Google. Hemos tratado de poner motores de búsqueda distintos, pero no tienen el mismo rendimiento. Es un primer desafío importante y tendremos que saber responder. Quiero dar un ejemplo concreto: Emmanuel Macron trata de implementar un Pass de Tour, un pase para que los jóvenes puedan comprar bienes culturales. La primera pregunta que se plantea ahí es ¿van a comprarlos? ¿En Amazon? ¿Qué hacemos respecto a Amazon? Es una pregunta compleja. ¿Cómo nos posicionamos? Ese es un primer tema que la política cultural tiene que asumir. También vale para las bibliotecas [librerías], la digitalización de las bibliotecas también tiene que ver con las obras que ponemos a disposición de los públicos en Internet: Google fue al Palacio de Versalles, al Louvre y ahora tiene un proyecto que se llama Google Art Project, con todas las obras del mundo. ¿Qué hacemos respecto a eso?

La segunda pregunta, es construir una relación virtuosa entre lo digital y lo presencial. Nos damos cuenta, con la pandemia, que lo digital nos ha ayudado a sobrepasar la situación, a que las empresas sigan funcionando, pero ¿hasta qué punto? Hay que encontrar un equilibrio virtuoso entre ambos, con modelos económicos, pero también con modelos de prácticas concretas que sean equilibradas.

La tercera, creo que no estamos ya en un momento en que todo debe decirse “arriba”. Son los actores culturales, el mundo cultural, son los que tienen que inventar otras formas de trabajar en digital y en presencial, pero en una nueva forma de presentarse. Creo que el mundo de los festivales va a seguir desarrollándose, es una forma de “consumir la cultura” que es a la vez generosa —porque cuando usted va a un festival se encuentra con muchas propuestas artísticas en torno a lo que a uno le gusta—. Puede ser el rock, el teatro, el hip-hop: en todas ellas vemos una oferta cultural muy variada y abundante, y creo que una política cultural debe acompañar este movi-

miento. Estamos entre los más pequeños, los que tenemos menos dinero, para poder existir en este movimiento, esperando que no sean capturados en estructuras de más poder. Aquí hay algunas pistas. Pienso, por ejemplo, que hay que seguir, abrir las bibliotecas mucho más de lo que lo han hecho hasta el momento, porque es un lugar en el que uno lee, pero también donde participa de encuentros, busca trabajo. Las bibliotecas deben, al mismo tiempo, reinventarse con más lecturas, tal vez con espectáculos vivos dentro de sus espacios y esto me lleva a un último tema.

El cuarto tema es sacar los límites de la cultura, dejar de tener las artes visuales, por un lado, los libros por otro, sino generar porosidades, diálogos entre los modos de expresión y que estos se traduzcan en políticas culturales más abiertas y atentas al acompañamiento de iniciativas que provengan del público, de los mismos artistas o también de los lugares de intermediación. Estas son algunas ideas, pero, por supuesto, hay muchas más.

**FORO**  
**DE/LAS**  
**ARTES**  
**2021** 

**SEMINARIO**  
**TRÁNSITOS Y**  
**TRANS -**  
**FORMACIONES**

— Martes 26 y Miércoles 27 de oct.





UNIVERSIDAD  
DE CHILE



[forodelasartes.uchile.cl](http://forodelasartes.uchile.cl)

vía Facebook Live y Youtube Live

 forodelasartes

 Forodelasartes

 DiCREA Uchile



TRÁNSITOS Y  
**TRANS-**  
FORMACIONES

2021