



UNIVERSIDAD DE CHILE

**INSTITUTO DE LA  
COMUNICACIÓN E IMAGEN**  
ICEI

# **BUSCANDO LA FIBRA DOCUMENTAL**

Por

**Vicente Prieto Zuckermann**  
**y Joseph Quezada Aguayo**

Profesora Guía

**Catalina Donoso Pinto**

Carrera

**Cine y Televisión**

**2021**

<b><u>ÍNDICE:</u></b>	
<b><u>INTRODUCCIÓN: Antecedentes del proyecto / ¿Cómo llegamos al presente?</u></b>	<b>3</b>
<b>18-O y Pandemia 2020: Nuevos contextos, nuevas interrogantes</b>	<b>4</b>
<b>Algunas preguntas</b>	<b>6</b>
<b><u>OBJETIVOS</u></b>	<b>7</b>
<b>Principal</b>	<b>7</b>
<b>Específicos</b>	<b>7</b>
<b><u>MATERIALES DE INVESTIGACIÓN</u></b>	<b>7</b>
<b>FIESTA DE LA TIRANA</b>	<b>7</b>
<b>REVUELTA POPULAR</b>	<b>8</b>
<b><u>CONCEPTOS CLAVE</u></b>	<b>11</b>
<b>Performance</b>	<b>11</b>
<b>Carnaval</b>	<b>14</b>
<b><u>METODOLOGÍA: REVISIÓN Y REFLEXIÓN</u></b>	<b>17</b>
<b>REALIZACIÓN ARMADOS (VICENTE)</b>	<b>19</b>
<b>REALIZACIÓN EJERCICIOS (JOSEPH)</b>	<b>22</b>
<b>Visión Autoral</b>	<b>22</b>
<b><u>EJERCICIOS</u></b>	<b>23</b>
<b>Ejercicio I</b>	<b>23</b>
<b>Ejercicios II</b>	<b>24</b>
<b>Ejercicio III</b>	<b>25</b>
<b>Ejercicio IV</b>	<b>27</b>
<b><u>PROPUESTA INSTALACIÓN</u></b>	<b>27</b>
<b><u>REFLEXIONES FINALES</u></b>	<b>29</b>
<b><u>Bibliografía (orden alfabético):</u></b>	<b>30</b>
<b><u>Obras revisadas y/o consultadas</u></b>	<b>34</b>
<b>Agradecimientos</b>	<b>34</b>

## **INTRODUCCIÓN: Antecedentes del proyecto / ¿Cómo llegamos al presente?**

Esta investigación trabaja sobre el análisis de imágenes fotográficas y audiovisuales que nosotros mismos hemos creado a lo largo de casi 3 años de trabajo; es una búsqueda estética en torno a un archivo personal al que denominaremos “**colección personal**”, pero también en torno a la experiencia llevada a cabo in situ de la creación de dichos registros, producidos el año 2019 en la **Fiesta de La Tirana** y en la **Revolta Popular** iniciada a partir del 18-O. Ambos fenómenos, a saber el movimiento social iniciado a raíz del llamado “Estallido social”<sup>1</sup> del 18 de octubre de 2019 en Santiago de Chile (y posteriormente a todas las regiones del país), al que denominaremos **Revolta Popular**; y, respectivamente, la festividad religiosa que se realiza todos los años durante 10 días de julio en la pequeña localidad de La Tirana en honor a la virgen del Carmen, emplazada en plena pampa del tamarugal, en la región de Tarapacá, serán considerados como **Materiales de la investigación**.

Este proyecto es una **investigación en obra**, es decir, una investigación que se va desarrollando en la misma práctica de su creación, que en nuestro caso se compone de dos partes principales: una parte **práctica audiovisual**, y otra parte **teórica escrita**, las que no pueden ser entendidas por separado. En este caso, nos referimos a una investigación principalmente audiovisual y bibliográfica, con un momento previo de trabajo etnográfico/en terreno y revisión de obras y más textos al que denominaremos la **Investigación pasada**, cuyos resultados (imágenes en movimiento, fotografías, sonidos) suponen la base fundamental de la elaboración teórica para el presente del proyecto. Y un momento posterior iniciado a partir del 2020, cuando Vicente Prieto Zuckermann presentó la propuesta para la realización del proyecto de título, al que denominaremos el **Presente de la investigación**, en el que nos encontramos actualmente. Resulta fundamental entender este proyecto bajo la idea de la multidisciplinariedad, considerando la diversidad de fuentes y campos del saber a los que acudimos para nutrir la investigación.

A modo de breve recapitulación, el proyecto comienza a inicios del 2019, en forma de un trabajo de investigación teórico-práctico, para el curso Seminario de Investigación en Comunicación e Imagen I: Derivas del documental en el arte chileno contemporáneo, impartido por la docente Catalina Donoso Pinto. En dicha instancia, la que forma parte de la **investigación pasada**, pretendíamos rastrear la existencia hipotética de una “**Fibra**

---

<sup>1</sup> Hacemos la distinción entre “estallido social” y “revuelta popular”, que profundizaremos más adelante.

**documental**”<sup>2</sup> común entre el teatro documental chileno contemporáneo y la fiesta de La Tirana, que según una temprana hipótesis podría ser la **memoria**. Dicho proceso incluyó un viaje para una aproximación de carácter etnográfico a la festividad religiosa nortina, además del visionado presencial de obras de teatro documental, en la ciudad de Santiago. La siguiente cita del ensayo de Paula Dittborn “Vestir las demandas, portar las ideologías”<sup>3</sup>, refuerza nuestra idea de hablar de una fibra documental: “De esa manera cada una de esas personas pasó a formar parte a su vez de un conjunto todavía más amplio en donde no solo hacen número, sino que además se trenzan como las águilas de un colorido y mucho más resistente textil.” (p. 156) En la misma línea, Diana Taylor en su texto *¡Presente!*<sup>4</sup> expresa: “Me agarro del proverbial hilo que nos lleva a través de esta examinación visceral de la materialidad, la cosicidad de la tela, su historia, su política, las personas que la hacen y las personas que son deshechas por ella.” (p. 320) Más adelante, menciona: “La performance nos invita a seguir los hilos de la historia” (p. 330) Si bien ella lo comenta respecto a una performance específica, nosotros lo integramos de manera metafórica, considerando que también incluimos un enfoque particular en la materialidad.

Para relevar la importancia del concepto de memoria, veamos lo que plantea Fontcuberta en su texto *El beso de Judas*: “La importancia de la memoria ha sido, de hecho, más acuciante para los hombres que para los dioses. Norberto Bobbio concluye en su ensayo *De senectute* (1996): <<Eres lo que recuerdas>>. Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la autoafirmación y el conocimiento.” Adicionalmente, Berger, en su texto “*Usos de la fotografía*”, dedicado a Susan Sontag, comenta: “¿Qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara fotográfica? La respuesta que uno espera es: el grabado, el dibujo, la pintura. Pero la respuesta más reveladora sería: la memoria. Lo que hacen las fotografías allí fuera en el espacio exterior a nosotros, se realizaba anteriormente en la interioridad del pensamiento.” (p. 56)

---

<sup>2</sup> Concepto acuñado por Pamela San Martín Vidal, Felipe Cabrera, Tomás Morales Guerra y Vicente Prieto Zuckermann, quien defendió dicha expresión en su etapa inicial.

<sup>3</sup> De Vivanco, Lucero. Johansson, María Teresa. (Editoras) (2021) *Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

<sup>4</sup> Taylor, Diana. (2020) *¡Presente! La política de la presencia*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Diversos registros fueron hechos en aquel viaje a la pampa, como entrevistas en audio, videos de bailes y fotos de la fiesta, algunos de los cuales forman parte de la parte práctica audiovisual de esta investigación. Específicamente, las fotografías análogas capturadas con la cámara de Vicente, una Canon AE-1, suponen parte esencial de la conceptualización inicial de los tres conceptos hipotéticamente constituyentes de la “fibra documental”, siendo de mayor relevancia el de **memoria**, seguido del de **tiempo** y el de **materialidad** que se podrían rastrear en aquellos registros.

### **18-O y Pandemia 2020: Nuevos contextos, nuevas interrogantes**

Ya a inicios del 2020 y ante el desafío del traslado de este proyecto, desde la forma de seminario de investigación a una investigación en obra, es decir un proyecto compuesto tanto de escritura textual como de práctica y realización audiovisual, surge la necesidad de encontrar más puntos de apoyo a nuestra hipótesis. El “estallido social” del 18 de Octubre de 2019 (también conocido por el acrónimo de 18-O) y los registros que fueron realizados durante dicho contexto, irrumpieron con toda la fuerza del presente durante el proceso de la formulación del proyecto, durante las primeras semanas de 2020, suponiendo un gran aporte a su desarrollo, ya que plantearon nuevas interrogantes y marcos de acción. De esta manera, la Revuelta popular fue desplazando al teatro documental chileno contemporáneo en cuanto Material de investigación, pero incluyendo nociones relacionadas sumamente relevantes a tener en cuenta para más adelante, como por ejemplo las performatividades y el cuerpo “en escena” como un actor fundamental.

Es en dicho momento que, reflexionando en torno a los usos y especificidades de la imagen fija y en movimiento (partiendo de la experiencia etnográfica y, específicamente, del estudio posterior del registro), surgen los conceptos de **Tiempo** y **Materialidad**, aparejados en su importancia teórica con el de **Fibra**, al que se le suma el apellido de **documental**. Esto por la sospecha de que dicha fibra estaría articulando una necesidad intrínseca por documentar a través de la propia experiencia, de construir memoria a medida que esta misma se va ejerciendo. **Fibra documental** que sería un ejercicio de memoria in situ, la cual nos propusimos buscar como principal objetivo de esta investigación en obra para, con suerte, llegar a encontrar.

Llegado a este punto, resulta relevante hacerse **las siguientes preguntas: ¿Qué sería la fibra documental, por qué y cómo llegamos a esta búsqueda? ¿Cuál sería la posible articulación/relación entre esta y los conceptos de Memoria, Tiempo y Materialidad?** Estas preguntas no serán abordadas aquí en su máxima profundidad. Cabe mencionar, sin embargo, que en el momento en que nos encontramos, y dada la naturaleza orgánica y mutante del proyecto que estamos trabajando, nos hemos desviado de sobremanera desde la propuesta inicial planteada en los párrafos anteriores, así como la realidad ha ido cambiando de manera vertiginosa a lo largo de este último año y medio en Chile, lo que en cierta manera venía contemplado en nuestra propuesta inicial, cuando pensamos en trabajar con “lo que ocurriera más adelante”. Esto no implica que hayamos desechado los materiales previos, todo lo contrario: sin estos no sería posible entender el Presente de la investigación. Lo que leerán a continuación es fruto de un largo proceso de investigación, creación, **Revisión y Reflexión** llevado a cabo durante varios meses entre marzo del 2019 y noviembre del 2021.

### **Algunas preguntas**

Algunas de las principales interrogantes que surgieron al preparar este proyecto fueron si la protesta podía ser performance, si el estallido social o revuelta popular podría interpretarse como una gran performance, y si existía una conexión entre dichos elementos y una festividad nortina de carácter religioso y ritual como lo es La Tirana, con elementos predominantemente cristianos, pero también incluyendo otros que podrían ser considerados como “paganos”. Volviendo a la Revuelta, algunos elementos que hacían pensar en esta posibilidad eran el uso de la capucha, como manera de proteger la propia identidad, pero también de decorar, de estetizar el propio rostro, así también el cuerpo en su conjunto.

Llamaba la atención la diversidad de diseños, colores y formas que se encontraban en esta vestimenta, la que casi sin excepción todos usaban cuando iban a “poner el cuerpo” a Plaza Italia, rebautizada posteriormente como Plaza de la Dignidad. La presencia constante de bailes, tambores y percusión de todo tipo, como los emblemáticos “cacerolazos”; de cánticos de protesta, ya fueran en contra de las fuerzas represivas, del presidente Sebastián Piñera o de la multiplicidad de síntomas del malestar que la calle denunciaba (por ejemplo, las AFP, el lucro en la educación, la salud o la explotación del medioambiente, por mencionar algunos), daban cuenta de una multiplicidad de elementos simbólicos que perfectamente podían ser examinados bajo el “lente de la performance”, pensando en el concepto estudiado por la

académica mexicano-estadounidense Diana Taylor, fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política de la NYU, autora de los fundamentales libros “*Performance*”; “*¡Presente! La política de la presencia*” y “*El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*”, todos textos fundamentales en la bibliografía de esta investigación.

## **OBJETIVOS**

### **Principal**

El principal objetivo de esta investigación es el de refutar o confirmar la noción de Fibra documental como una idea válida para llevar a cabo nuestra indagación, hasta el punto de encontrar el significado que nos devuelva a la pregunta inicial. ¿Se puede hablar de fibra documental en el contexto de esta investigación? Creemos que sí, y este trabajo supone un intento de justificar el uso de dicho concepto, articulando los de Performance, Carnaval y Memoria.

### **Específicos**

Confrontar diversas ideas provenientes de la investigación anterior que originó a la presente, rastreando en lo multidisciplinar la viabilidad de emplear los conceptos de Performance, Carnaval y Memoria, provenientes de distintas disciplinas, pero que son puestas en diálogo en este proyecto.

## **MATERIALES DE INVESTIGACIÓN**

### **FIESTA DE LA TIRANA**

“La Fiesta de la Tirana” es como se le conoce popularmente a la celebración que se prepara en honor a la Virgen del Carmen en la pequeña localidad de La Tirana ubicada en la pampa del Tamarugal, I Región de Tarapacá. Su templo, llamado oficialmente Iglesia de Nuestra Señora del Carmen de La Tirana, que marca el centro del poblado, terminó de erigirse a finales del siglo XIX, terminando la guerra. Se encuentra cerca de la frontera que separa el tripartito andino de Chile, Perú y Bolivia, zona caracterizada por una amplia tradición minera, principalmente por su extracción de guano y salitre, habiendo llegado a ser una de las

principales extractoras y exportadoras del salitre, entre otras zonas del Desierto de Atacama durante la época del apogeo del llamado “oro blanco”, a finales del siglo XIX. La celebración se realiza durante 10 días la semana del 16 de julio de cada año, día de la virgen de La Tirana; con el tiempo se ha hecho cada vez más popular entre los visitantes, que llegan en masa los días de la celebración.

Se estima que son más de 250.000 las personas que participan anualmente, en un poblado de apenas 800 habitantes fijos. En ella participan distintas agrupaciones de baile federados, también conocidas como sociedades religiosas, provenientes de las distintas regiones del norte del país, principalmente de las ciudades de Calama, Iquique y Antofagasta. Ensayan durante todo el año para presentarse ante la virgen, repartidos en distintos tipos de bailes/personajes, tales como Antawaras, Chinos, Chunchos, Gitanos, Sambos Caporales, Indios, Tobas, Kullacas, Morenos y las Diabladas, siendo estas últimas las más pintorescas y características dentro de la festividad, que en su repertorio incluyen también osos y cóndores. Los bailes resultan de una fusión entre ceremonias incas, las danzas populares en honor a la Virgen del Socavón, patrona de los mineros bolivianos y el carnaval chino, dado a la gran cantidad de inmigrantes del país asiático llegados a la zona en el siglo XIX, posterior a la anexación de los territorios previamente peruanos luego de la Guerra del Pacífico, también conocida como Guerra del Salitre. Inclusive, según información en el sitio de Memoria Chilena, se relacionarían a la antigua España: “Su origen se remonta a la Europa medieval, considerándose la reminiscencia de un antiguo auto sacramental religioso español.” Las sociedades religiosas inician sus homenajes al llegar al poblado luego de la peregrinación, el primero de estos es un saludo en el lugar conocido como “La Cruz del Calvario”, continuando la procesión a través de las calles que conducen al templo, mientras danzan al ritmo de la música. En el templo principal se hace una larga fila para subir al altar mayor de la Virgen y saludarla de cerca, además los fieles realizan distintas mandas en orden de agradecer favores concedidos o realizar peticiones.

## **REVUELTA POPULAR**

Entendiendo que en los medios tradicionales y en la opinión pública en general prevalece el nombre “Estallido Social” para referirse a la amplia gama de acontecimientos que han tenido lugar a lo largo de todo Chile desde el viernes 18 de octubre de 2019, nos referiremos a

dichos eventos de ahora en adelante como **Revolta Popular**<sup>5</sup>, ya que sentimos que al referirnos así a este trance histórico, le hacemos mayor justicia a lo que realmente significó y continúa significando hasta el día de hoy, dado que el proceso iniciado aún no se ha detenido del todo. A nuestro parecer, si bien el 18 de octubre de 2019 marcó un claro antes y después en la Historia y Memoria reciente de Chile, significando una descarga muy potente de energía, una “explosión” o conmoción desde las más diversas sensibilidades, emociones y acciones, entenderlo únicamente como “estallido” sería caer en una suerte de “ceguera epistemológica” y, por qué no, histórica. En palabras de Javiera Olivares Mardones, periodista y académica del ICEI: “La noción de estallido como erupción única, intempestiva, sorprendente y repentina parece desvestir de contexto e historia reciente el proceso ascendente de movilización social que se ha venido produciendo en Chile como salto de sentido frente a la lógica de poder dominante.” (p. 51)

Al hablar de Revuelta Popular estamos considerando todo lo que incluyó, principalmente, en sus primeros días y semanas: el alza de los 30 pesos en el pasaje del Metro y las posteriores evasiones masivas de estudiantes secundarios en su mayor parte como reacción al alza, manifiestas en el acto performático de saltar los torniquetes; la celebración, el jolgorio y el carnaval ciudadano constante, las conversaciones en la calle sobre política y las visiones de un proyecto país tanto convergentes como divergentes; y por supuesto la pérdida del miedo. Miedo que se hacía presente en la faceta más oscura y dramática de la revuelta, la más violenta: Violaciones sistemáticas a los derechos humanos por parte de agentes del Estado como asesinatos, torturas y desapariciones. Cuerpos calcinados hallados al interior de bodegas y supermercados incendiados. Más de 450 personas con los ojos mutilados, más de 450 chilenas y chilenos.

No nos centraremos en estos aspectos más “dantescos”<sup>6</sup> de la Revuelta Popular, relacionados principalmente con la vulneración de derechos fundamentales por parte del Estado de Chile, en el sentido de que no serán parte central de nuestro argumento para esta investigación en

---

<sup>5</sup> Para profundizar en torno al concepto de “popular” recomendamos el texto de Danilo Martuccelli (2021) *El estallido social en clave latinoamericana. La formación de las clases popular-intermediarias*. Santiago de Chile: LOM Ediciones. Adicionalmente, para ahondar en la conceptualización de “Revolta popular” recomendamos el texto de Ignacio Abarca Lizana, (compilador). et al. (2020) *Contribuciones en torno a la revuelta popular (Chile 2019-2020)* Santiago de Chile: Instituto de Estudios Críticos (IEC), Editorial kurū Trewa.

<sup>6</sup> Usamos este concepto a modo de cita, irónica, al morbo de los medios. Más adelante comentaremos al respecto.

obra, debido a las preocupaciones éticas y morales que puedan surgir del leer estos hechos como **performance** (concepto en el que ahondaremos más adelante) bajo las metodologías que nos hemos propuesto; sin embargo no descartamos hacerlo a futuro en el proyecto, debido a que nos resulta inevitable omitir una parte tan relevante de la Revuelta. Se cuela entre los intersticios del presente. Adicionalmente, el accionar de la policía nos sirve para unir los dos momentos espacio-temporales que estamos analizando, por ejemplo en el uso del sonido (fibra sonora). Ahora nuestros objetivos se alejan de ese camino, llevándonos por senderos más luminosos, y tal vez más lúdicos.

Nuestro nuevo enfoque se basará ahora, entonces, en la lectura de ambos Materiales de investigación desde la **Performance**, pensándolos como **Carnaval**.

Enfocaremos nuestro análisis en los colores, las capuchas, los trajes y disfraces, la música, el espacio y los cuerpos en movimiento, sin olvidar que lo central de nuestra investigación es la relación que establecemos con dichos elementos a través de las imágenes que ya hemos producido en el pasado. Así, no estamos estudiando la realidad propiamente tal de lo que fueron los primeros meses de la revuelta, sino que nos estamos relacionando con ella desde una perspectiva estética, plástica; estudiar directamente la realidad sería, a nuestro parecer, una tarea simplemente inabarcable. Estamos estudiando las representaciones producidas por nosotros mismos, a modo de dispositivo que justamente hace factible dicha tarea, haciéndose viable para intentar responder nuestras interrogantes respecto a la existencia de la fibra documental.

La ocupación de los espacios públicos representa una parte fundamental de este movimiento, no se puede entender un acto de protesta sin el componente de la calle y los cuerpos en rebeldía. En ese yo-sujeto pero también yo-multitud, se compone el tejido articulador de la protesta social, compuesta de múltiples subjetividades interconectadas por el profundo deseo de expresarse, de gritar contra las injusticias de la vida en un país profundamente desigual. Una profunda necesidad de expresar la rabia, pero lo más significativo, de hacerlo poniendo el cuerpo en el espacio público, poniendo el “aguante”<sup>7</sup>. Entre los catalizadores de dicho

---

<sup>7</sup> “El aguante en la Primera Línea se configura como un concepto polisémico pero que en términos generales remite a manifestarse, enfrentarse con las fuerzas de orden y sobreponerse a las circunstancias propias de la represión policial.” (p. 37) del ensayo “*Aguante (en) la primera línea*” de Roberto Fernández Droguett en De Vivanco, Lucero. Johansson, María Teresa. (Editoras) (2021) *Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

descontento se encuentra el alto costo de vida; un sistema de pensiones deficiente, que entrega jubilaciones de miseria y que está al servicio de los grandes capitales; la privatización del agua (único en el mundo); derechos fundamentales no garantizados como salud, educación, vivienda. La fuerte centralización del poder político y económico en la capital, y la repetición de este fenómeno en las capitales regionales. La vulneración de derechos a niños, niñas y adolescentes en el Sename. Los llamados “delitos de cuello y corbata”, seguido de un largo etcétera.

## **CONCEPTOS CLAVE**

### **PERFORMANCE**

Para la definición de **performance** nos basaremos en una serie de textos consultados en torno a la temática, principalmente de la destacada investigadora de estudios de performance mexicano-estadounidense, Diana Taylor. Adicionalmente, nutriremos la argumentación con citas de ella misma en una entrevista <sup>8</sup> a la que fue invitada en el programa El Interruptor del canal Vía X, conducido por el periodista José Manuel Villouta, donde conversaron acerca de la performance y los estudios de performance, disciplina a la cual ha dedicado su vida, siendo una de las mayores referentes a nivel internacional.

“Performance” es un concepto sumamente complejo. Se puede entender la performance desde diversas aristas, tan distantes entre sí como el arte y el mercado, como menciona Diana Taylor. “La gente de negocios parece utilizar el término más que nadie, aunque generalmente para decir que una persona, o más a menudo una cosa, se comporta de acuerdo a su potencial. Los supervisores evalúan la eficiencia de los trabajadores en sus puestos, su “performance”, de igual manera que se evalúan, autos, computadoras y mercados, supuestamente con miras a superar el desempeño de sus rivales.” (p. 36) Vivimos tiempos sumamente líquidos, y las prácticas artísticas que acompañan la vida en las sociedades modernas que habitamos, también se vuelven líquidas. En palabras de Taylor: “Para Turner, que escribió en las décadas de los sesenta y setenta, las performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en su universalidad y relativa transparencia, propuso que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances. (...) Así, en los estudios de performance, las nociones acerca de la definición, el papel y la función de la performance varían ampliamente. ¿Trata la performance siempre y

---

<sup>8</sup> [¿Qué es una performance? - Diana Taylor](#) y [La performance como elemento rupturista - Diana Taylor](#)

solamente de corporalización? ¿O pone en cuestión los contornos mismos del cuerpo y reta así las nociones tradicionales de la corporalidad? (...) Las tecnologías digitales van a continuar pidiéndonos reformular nuestro entendimiento del “presente”, del sitio (ahora del “sitio” ilocalizable *online*), de lo efímero y la corporalización. Los debates proliferan.” (2017: p. 36-37)

Durante los primeros años que se acuñó el término, en la década de los sesenta, la performance era entendida como la o el artista que usa su propio cuerpo e incluso espacio, y con su propia idea o guión ejecuta una serie de acciones, un acto. Comúnmente se entendía que ocurriera en un espacio destinado especialmente a su realización, como un teatro, por ejemplo. Rápidamente, explica Taylor, el concepto comenzó a expandirse, al observarse que muchas situaciones del cotidiano cumplían con la premisa de lo performativo, aún sin haber sido pensadas inicialmente para cumplir con ese rol. O, por lo menos, podrían ser vistas bajo el lente de la performance.

Podríamos referirnos formalmente como performance a comportamientos convencionales, que a medida que son repetidos en el tiempo se reconocen como tal, teniendo su propia lógica, tiempo y estructura. En su libro “Performance” agrega a esta idea el componente de **actualización** como un componente natural que comienza a presentarse a medida que se repite una y otra vez en el tiempo. En palabras de Taylor: **pero el performance no se limita / a la repetición mimética. incluye / también la posibilidad de cambio, / crítica y creatividad dentro / de la repetición. diversas acciones / y eventos como el arte de / performance, la danza, el teatro, / y los actos sociopolíticos y / culturales como los deportes, / los rituales, las protestas / políticas, los desfiles militares / y los funerales, tienen elementos / reiterados que se re-actualizan / en cada nueva instancia. estas / prácticas suelen tener su propia / estructura, sus convenciones / y su estética, y están claramente / delimitadas y separadas de otras / prácticas sociales de la vida / cotidiana.** (2018: p. 17)

Ahora, ella dice que otro punto de vista para abordar cierto tipo de manifestación sería pensarla como performance, convirtiéndose en una herramienta de trabajo, un instrumento que llama un “marco” o “lente epistemológico” para leer la realidad. La importancia de la performance se debe principalmente a que es un tipo de manifestación artística que no requiere de una institucionalidad de por medio que la valide como tal, o que la constriña; sería, por lo tanto, una disciplina (o más bien una pos-disciplina, como menciona en la entrevista) caracterizada por su naturaleza democrática, libre y en constante transformación.

Podríamos entenderla como un nuevo marco de generación y difusión de conocimiento, distante de la hegemonía de la academia como institución, por ejemplo. Adicionalmente en la performance, resulta fundamental considerar el concepto de lo multidisciplinar.

El acto performativo, según el ensayo “Cuerpo, performance y conflicto: Hacia una estética del reconocimiento moral” de Leonello Bazzurro, partiendo de la base de la noción Hegeliana de reconocimiento/menosprecio como un campo de estudio en las dinámicas sociales dentro de la teoría crítica, tendría un carácter bidimensional ético/estético, donde ambas dimensiones tienen igual relevancia. Para Bazzurro, la línea común que se puede rastrear entre los distintos autores que se adscriben a esta noción se deja ver en la siguiente afirmación:

(...) “Según entiendo, los autores aquí mencionados coinciden grosso modo en la relevancia moral del concepto de reconocimiento en cuanto se percibe en este una entrada acertada para reflexionar el espacio relacional entre el yo y el otro. El supuesto del ser-reconocido/reconocer-a-otro radica en la existencia de un compromiso recíproco que entraña un tipo de vínculo sociomoral de primera importancia, puesto que la emergencia y constitución psíquica y moral del “sujeto social” depende del reconocimiento y/o el menosprecio del otro” (2015: p.4)

Teniendo lo anterior en cuenta plantea la importancia de la performance en esta dinámica en donde el menosprecio o no reconocimiento de un sector de la población son la génesis de la performance en busca de la visibilización y reconocimiento de los pares, la validación de éstos. Es aquí donde entra la dimensión estética del discurso o acto performativo, que se vale del lenguaje artístico para generar una especie de escape o salida del cotidiano, transformándolo así en un “acontecimiento”, y esta misma naturaleza lo hace convertirse en algo que interviene la normalidad, apelando al sujeto testigo. Bazzurro lo explica:

“Se entiende que la lógica estética de la performance reemplaza la noción de “obra” y de “representación artística” por una filosofía del “acontecimiento”, entendido, grosso modo, en tanto que aquel evento o duración, en medio del cual se alteran los roles tradicionales entre actor/artista y espectador (la “cuarta pared” en teatro), la noción de una obra sujeta al “texto” (con su causalidad inmanente), y las propias “identidades” de cada sujeto involucrado.” (2015: p. 27)

Con los antecedentes recabados hasta el momento, y con el estudio y experimentación con los archivos extraídos desde nuestra colección personal, puestos a diálogo y confrontados, con el propósito de descubrir y distinguir nuevas lecturas posibles, así como la identificación de patrones, podemos comenzar a entender las dinámicas que se estarían conectando entre nuestros **Materiales** de investigación, mirando bajo esta óptica, este “lente epistemológico”

que supone la performance, ambas manifestaciones populares. Para empezar a adentrarnos en el terreno de la reflexión general, será necesario dar un repaso a los elementos estéticos que establecen una relación entre los eventos.

## **CARNAVAL**

En Chile y sus grandes ciudades no tenemos carnaval, como sí lo hay en otras partes del mundo, tales como el de Río de Janeiro en Brasil. Esto principalmente debido a que fueron prohibidos a inicios del siglo XIX en el país por el en ese entonces gobernador Casimiro Marcó del Pont, quien el año 1816 emitiera una ordenanza prohibiéndolos por la suciedad y el descontrol que causaban. Dicha prohibición y la posterior fuerza de la costumbre hizo el resto, haciendo que el país no mantuviera estas costumbres. Sin embargo, y dado que en aquella época el norte grande del Chile actual era en gran parte territorio peruano y boliviano, este dictamen no afectó a su proliferación y reconocimiento en nuestros días.

Si bien existieron ejemplos posteriores, tales como el carnaval que organizaban las federaciones de estudiantes universitarios como la FECh, conocido como la Fiesta de la Primavera, a inicios del siglo XX, estos no lograron asentarse en la memoria cultural de la nación. Ciertamente los regímenes conservadores, antidemocráticos y también dictatoriales (1er gobierno de Ibañez, dictadura cívico-militar de Pinochet) pusieron de su parte para que los colores y la alegría del carnaval no vieran nunca más la luz de las alamedas chilenas. Podríamos argumentar que todos los factores anteriormente mencionados llevaron a un despojo de cierta identidad cultural carnavalesca existente antaño en Chile. Dado que, como plantea Taylor: “La identidad cultural es altamente performativa. El reconocimiento es predicado a través de comportamientos corporalizados y actos de habla: las lenguas que hablamos, la forma en la que “actuamos” nuestro género y nuestra sexualidad, las maneras en las que la clase y la raza son comprendidas y visibilizadas, el grado de agencia desplegado por los actores sociales.” (pp. 189)

Julio César Goyes Narváez, profesor del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO), de la Universidad Nacional de Colombia, en su notable artículo El carnaval performance, sintetiza este fenómeno de la siguiente manera: “...El carnaval asiste a todas las posibilidades, decantaciones y visiones. Por tal razón encontramos una serie de desplazamientos hacia el teatro, la danza, la poesía, la música, la plástica, la magia y el malabarismo. El carnaval relaciona todos estos lenguajes como si se tratara de un "collage" (recortes de palabras, gestos, imágenes y acciones) dando vida a un

*Happening*<sup>9</sup> o un Performance, procedimiento de asimilación riguroso, nada prevenido y quizá por ello algo ingenuo, fresco. La repetición de procesos ya realizados y la experimentación lleva a la crítica de la especificidad del material que se requiere para armar su forma-contenido, para generar un afecto, un efecto, producir comunicación estética, lograr que el espectador recree y reinvente esa estructura signo-simbólica, pero además, entre en el juego que el carnaval le propone. El espectador es actor y dialoga narrando y siendo narrado, dramatizando y siendo dramático, interpretando y siendo interpretado; todo esto de acuerdo a su referente vital y contexto cultural; porque el entorno se le aparece y desaparece, le dice o no dice, o le sugiere” (El carnaval performance, Julio César Goyes Narváez, 2008)

El proceso de análisis realizado, en la búsqueda de establecer una relación coherente entre los conceptos anteriormente mencionados y los eventos estudiados en este proyecto fue del tipo inductivo, de modo que nuestro objetivo fue encontrar dicha relación a partir de elementos específicos de cada manifestación que nos servirían como herramientas para ir descubriendo el camino hacia esta nueva reflexión. Dentro de estos elementos mencionados hay uno que destaca por su utilidad a la hora de avanzar hacia el momento presente de la investigación: la **máscara**. Al pensar en la Fiesta de La Tirana, es muy probable que la primera imagen que veamos sea la de un Diablo y su rostro repleto de colores, ojos grandes y una cara con una mueca picaresca, cuernos gigantes como astas de algún ciervo extrañísimo; en síntesis, la máscara que lo encarna en la fiesta, con el pasar de los años se ha convertido en un verdadero ícono de la festividad religiosa. En el caso de la Revuelta Popular, para quienes la vivimos de cerca, no podemos evitar pensar en la capucha como el elemento simbólico principal que representa a este período histórico que estamos, hasta el día de hoy, viviendo.

La máscara como elemento simbólico puede tener muchas lecturas dependiendo del contexto en el que se presentan, que habitualmente es uno festivo y ritual. En otros casos, las vemos en un contexto donde lo simbólico es desplazado, dando lugar a su uso como elemento utilitario: máscaras de soldar, antigases y las ahora tan comunes y variadas mascarillas, empleadas por la población para cuidar su salud del Covid-19. En cambio, en el contexto de una rebelión o revuelta popular, su uso se basa principalmente en la protección, en que podemos identificar dos funciones principales: 1) la de proteger la integridad física de quien la usa y 2) el resguardo de la identidad, conservando el anonimato ante la persecución de agentes del

---

<sup>9</sup> El *happening* o acontecimiento corresponde a una acción en tiempo real que se considera obra de arte. Cuenta con una estructura abierta que da lugar a la improvisación de quienes participan y puede realizarse tanto en espacios institucionales del arte (galería y museos), como en espacios públicos y privados. Suele ser el resultado de un trabajo interdisciplinario que combina elementos de las artes visuales, del teatro y la música. La principal distinción con otras modalidades de performance radica en que el espectador forma parte de la obra.

Estado, o por las razones que se estimen necesarias. En palabras de Paula Dittborn, en su ensayo *“Vestir las demandas, portar las ideologías”*: “En ese sentido, la mirada de la que están tratando de protegerse a través del uso de la indumentaria no es otra sino la de las fuerzas de control del Estado.” (p. 154) Es interesante notar que en esa necesidad de protección ante la mirada del Estado, se abre la posibilidad de nuevas interpretaciones desde nuevas miradas, como el caso, por ejemplo, de nuestra investigación.

Cabe acotar que en el caso de la Revuelta popular consideraremos como **máscara/capucha** toda la indumentaria necesaria para ambas funciones, como máscaras antigases, lentes balísticos, cascos, etc. Hablamos de la capucha como capucha, desde lo más instintivo como la polera en la cara, el pañuelo, una mascarilla quirúrgica o la bandana, a lo más perfeccionado, como una máscara antigases, lentes balísticos y cascos militares que se podían ver en las cuadrillas de médicos. La máscara/capucha se fue transformando simbólicamente a medida que se agregaban elementos. Siguiendo de nuevo a Dittborn: “Desde tiempos inmemorables la indumentaria ha sido utilizada para protegerse tanto de las inclemencias del clima como de la mirada de los otros, constituyendo una práctica cultural profundamente arraigada en la sociedad humana, con particularidades que varían significativamente según la época y lugar.” (p. 151)

Tenemos claro entonces que en ambos casos y/o contextos estudiados se observa la presencia de máscaras. En la fiesta de La Tirana su uso cumple un carácter predominantemente simbólico, pero también estético y narrativo, mientras que en las manifestaciones de la Revuelta se fue dando un fenómeno curioso: Lo que partió siendo un uso puramente utilitario, tanto en el caso de la capucha como en el de la máscara antigases, que de a poco comenzó a hacerse presente en las manifestaciones, con el fin de contrarrestar los efectos de los gases lanzados por la fuerza policial, al pasar del tiempo y entre manifestación y manifestación, ambos elementos comenzaron a mutar y tomar de a poco un valor simbólico ajeno a su valor utilitario inicial, presentándose en miles de configuraciones distintas, incluso desligándose de su propósito inicial.

Tal como dice Diana Taylor, la repetición legitima, se deja entrever lo performático; esta misma repetición es la que permite el tránsito, la mutación de la máscara utilitaria a la máscara carnavalesca. El carnaval que se gestaba en las entrañas de toda esa rabia popular,

comenzó a aflorar. Pensándolo también como gesto, siguiendo a Didi Hubermann: “Sublevarse es un gesto. Incluso antes de emprender y de llevar a buen término una “acción” voluntaria y compartida, uno se subleva a través de un simple gesto que, de pronto, derriba el abatimiento que hasta entonces nos hacía padecer la sumisión (ya fuera por cobardía, cinismo o desesperación). Sublevarse es arrojar lejos el fardo que pesaba sobre nuestros hombros y nos impedía movernos. Es romper un determinado presente -aunque fuera a martillazos, como habrán querido hacerlo Friedrich Nietzsche o Antonin Artaud- y levantar los brazos hacia el futuro que se abre. Es un signo de esperanza y de resistencia.” (p. 33) Sin la relevancia del gesto, no sería posible pensar futuros posibles.

Para poder asimilar de mejor manera ciertas afirmaciones y entender de una mejor manera el simbolismo de la máscara carnavalesca es necesario volver a revisar a César Goyes en su análisis del Carnaval de Blancos y Negros, de Ñarino, Colombia. Indica que los conceptos que trata pueden ser traspasados a otras expresiones y carnavales de esta región del mundo, o donde quiera que sea pertinente: “...La máscara carnavalesca, por el contrario a lo que normalmente se le designa como ocultadora de los secretos de la personalidad, actúa como médium para sacar las frustraciones, complejos y dichas; los deseos en suma. La pintica se torna máscara en el mismo instante en que alguien asume la fiesta en el rostro del otro. El otro puede que al principio se resista pero el jolgorio dionisiaco lo obliga a ceder, a comulgar con la fiesta. La máscara es ya acción que solapa y provoca la mirada, desplegando el ritual donde la inversión, la ridiculización, la subversión, la transformación de los sexos, del poder político y religioso y la representación de animales (el oso, el gallo, el cerdo, el caballo, el tigre, etc.) van a tener lugar. La ruptura de las normas, de las categorías y las clasificaciones no es posible en el carnaval, sin esa mediación física, psicológica y simbólica que denominamos máscara.” (El carnaval performance, Julio César Goyes Narváez, 2008)

### **METODOLOGÍA: REVISIÓN Y REFLEXIÓN**

La principal metodología de investigación consistió en la realización de **Armados** (a cargo de Vicente) y **Ejercicios** (a cargo de Joseph) a modo de indagación en base a ciertas preguntas que iban surgiendo partiendo desde una base teórica compuesta inicialmente, entre otros elementos, por la pregunta acerca de una fibra documental en común entre la fiesta de la tirana y la revuelta popular iniciada el 18O del 2019 en Chile. Las reflexiones expuestas en la investigación provienen del trabajo hecho en la realización y el montaje de los materiales audiovisuales, así como también en las sesiones de **Revisión y Reflexión** que hemos tenido como grupo a lo largo de todo este tiempo.<sup>10</sup> Dichos ejercicios constituyen la parte más

---

<sup>10</sup> En este proceso, han sido fundamentales los aportes y comentarios de Gabriel Sánchez, Jorge Alache, Martín Velasco Gonzalez y Ariel Velasco González, a quienes les debemos nuestros más sinceros agradecimientos.

fundamental de este proyecto, dado que en base al desarrollo y posterior evolución de estos materiales, podemos ir rastreando las ideas que hemos ido trabajando, al mismo tiempo que estas se han ido creando en dicha experimentación. La performance, por ejemplo, si bien ya existía como concepto en la investigación pasada, resulta fundamental en el presente de la investigación para entender las lecturas que estamos estableciendo sobre los materiales estudiados.

Recurrimos al cineasta judeo-lituano Jonas Mekas, en el capítulo “Los libros perdidos de Peter Beard”, incluido en su texto “Cuaderno de los sesenta”<sup>11</sup>, para ilustrar lo que hemos experimentado en nuestro proceso de investigación: “Llegué a la conclusión de que no tiene ningún sentido consultar a Peter por qué lo hace, o qué significa para él. Es mucho más útil que diga qué significan para mí. Estos libros son para mí como excrecencias de la naturaleza, al igual que toda obra de arte lo es. Son como el musgo, como los hongos.” (p. 290) Esta idea de materiales, de imágenes, que brotan en el camino, es la que tomamos como principal poética de trabajo. Es, también, lo que ha significado una de las razones más desafiantes en nuestro proceso. Adicionalmente, lo vinculamos con el texto “El contexto de un jardín”<sup>12</sup>, del cineasta y escritor alemán Alexander Kluge, en donde plantea, siguiendo el título del libro, lo siguiente: “En el arte hay dos tipos de caracteres: el domador y el jardinero. Sé que en el circo los domadores tienen mayor probabilidad de salir airoso; sin embargo, en lo que hace a mis películas y mis libros, me comporto como un jardinero apasionado. **El contexto de un jardín: eso es el montaje.**<sup>13</sup> Tal como yo lo concibo, uno no recurre al montaje por pura sed de poda sino a sabiendas de que algo puede crecer por sí mismo.” (p. 41) Podríamos señalar, entonces, que hemos estado trabajando en un jardín, estableciendo el contexto de dicho jardín, en el que constantemente brotan excrecencias, imágenes, que hemos tenido que decidir si podar o no, pero también siendo conscientes de la propia autonomía de dichas imágenes, percibiendo su pulso y los caminos que ellas mismas nos han planteado.

### **REALIZACIÓN ARMADOS (VICENTE)**

Los materiales empleados para la realización de los armados, nacieron de diversas maneras. Lo primero fue el viaje etnográfico a la **Fiesta de La Tirana** en julio del 2019, realizado

---

<sup>11</sup> Mekas, Jonas. (2015) Cuaderno de los sesenta 1958-2010. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

<sup>12</sup> Kluge, Alexander. (2014) El contexto de un jardín. Discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

<sup>13</sup> La **negrita** es nuestra.

durante el proceso de la **investigación pasada**. Ahí fui<sup>14</sup> con el objetivo de estudiar dicha festividad, rastreando nuestra hipótesis sobre la **memoria**. Los métodos de investigación empleados consistieron en una bitácora de campo, registros audiovisuales y fotográficos (análogos y digitales) y entrevistas a distintos integrantes de la fiesta (Dos bailarinas y un bailarín de una cofradía y un músico). Dichas imágenes, pasaron a formar parte de nuestra **Colección personal**. Los registros de La Tirana fueron realizados con mi celular iPhone, usando el filtro de una aplicación que le daba el aspecto de la cinta Super 8, y mi cámara Canon AE-1, cuyas imágenes no han sido sometidas a ningún proceso de posproducción o posterior edición.

Estando ahí, aparecieron ya con total claridad inquietudes más relativas a lo estético y lo performático de la fiesta. Estas inquietudes son las que hoy resurgen a través de estas imágenes, ya que las estamos analizando, entendiendo ambas expresiones como **carnaval**, bajo el ya mencionado “lente epistemológico” de la **performance**. En este sentido, el ejercicio de la investigación práctica audiovisual ha resultado fundamental, ya que esta supone el medio en que los procesos se articulan y confluyen.

Respecto a los registros de la **Revolta Popular del 18-O**, si bien tal como en La Tirana fueron fotográficos (análogos y digitales) y audiovisuales, estos fueron realizados con el objetivo de acumular material, con la única razón de generar un archivo documental propio. Fueron realizados con mi cámara digital Canon 5D Mark III, con la análoga Canon AE-1 y también con mi celular. Mis imágenes, a diferencia de las de Joseph, no cuentan con ningún tipo de edición posterior.

En el momento en que fueron creados, al calor de la Revuelta popular, no se consideró que estos pudieran servir en el relativamente corto plazo, ni mucho menos para la realización de un proyecto de título en forma de Investigación en Obra. Dichos materiales sin embargo ahora resultan fundamentales para entender la formulación conceptual, pero también estética, que estamos trabajando.

La justificación para el uso de imágenes sobrepuestas, que se puede ver en varios momentos del Armado 9, viene dada por la necesidad de jugar con una experimentación espacial-temporal, rastreando similitudes audiovisuales en los diferentes materiales que

---

<sup>14</sup> Si bien el proyecto fue formulado con el grupo, solo Vicente pudo realizar el viaje por razones económicas.

empleamos. Además, empleamos dicha técnica con el objetivo de generar una suerte de ensayo de lo que serían proyecciones simultáneas en una sala de exposición. Ahondaremos en esto más adelante, en la sección “Propuesta Instalación”. En el caso de las fotografías, también responde a lo ya mencionado, pero poniendo un cierto énfasis en lo temporal, dado que las fotografías literalmente son tiempo congelado. Jugando entre fotografías de La Tirana, de la Revuelta popular y de la Plaza de la Dignidad en el 2021, post caída del perímetro que protegía el plinto donde anteriormente estuviera emplazada la estatua del general Baquedano, damos un vistazo al paso del tiempo desde un momento A, pasando por uno B, hasta un momento C.

La inclusión de la pandemia y las grabaciones desde las ventanas de mi departamento (durante la misma) resultan fundamentales para entender el proceso creativo que hemos llevado durante este tiempo, dado que nos sitúa en un “presente”, particularizado en un cierto pasado reciente. Respecto a la relevancia de la pandemia en el contexto de la Revuelta popular, Fernando Pérez Villalón, en su ensayo Retóricas del rayado y la borradora, parte del libro Instantáneas en la marcha, plantea que: “La llegada del Covid-19, por otra parte, dejó trunco el desenlace del movimiento al provocar la suspensión temporal del plebiscito que era una de sus ganancias y al imposibilitar todo tipo de protesta masiva, pero las demandas ciudadanas siguen en el aire. El confinamiento de gran parte de la población y la consiguiente interrupción fuerza las manifestaciones le han dado un respiro al Gobierno, pero también se han aprovechado para limpiar los muros de edificios públicos y privados, intentando obliterar toda traza del conflicto, como si con esa operación mágicamente fuera a desaparecer la fuente del problema.” (p. 60)

En el Armado 8, así como en el 9, pero también a lo largo del proceso de realización de los armados anteriores, existe un claro énfasis con la pandemia relacionada al frío, al invierno y la Revuelta popular y La Tirana al calor, a los colores, a la primavera, estableciendo un paralelismo estético, atmosférico (audiovisualmente, claro) y narrativo. Si bien La Tirana ocurre en invierno (uno más bien caluroso), consideramos que con sus colores apela mucho más a la idea de primavera, también presente a través del concepto de carnaval, bajo el que estamos entendiendo ambas manifestaciones.

Un elemento relevante a destacar, que surgió de manera involuntaria en el proceso de filmación y montaje de los armados y los ejercicios, es la presencia de los medios de

comunicación masivos, en contraposición al registro que los propios manifestantes podían llegar a generar con sus propios dispositivos. Categoría que, para este caso, también nos incluía a nosotros como actores de un escenario mucho mayor, al haber llevado un registro propio de los acontecimientos. Sin la intención de hacerlo, se dio una crítica a dichos medios, representados en la forma de la televisión. La idea de grabar el televisor surgió espontáneamente durante los primeros días de la Revuelta popular. De hecho, desde el mismo 18 de octubre de 2019 empezaron los registros de la televisión, como una suerte de intento de asir el presente a medida que se iba desarrollando frente a nuestros ojos, para posteriormente en el montaje apelar al paso del tiempo a través de los diversos momentos representados en la televisión.

Nos fuimos dando cuenta que en este ejercicio podía leerse dicha crítica, lo que nutrimos con la lectura del texto “Apaga la Tv. Apuntes sobre prensa y comunicación en tiempos de revuelta popular”, en el que vari@s académic@s del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile exponen sus investigaciones, plantean sus ideas y reflexiones en torno a dicha temática.

Ya no existe la hegemonía de la televisión (particularmente de los noticieros) de representar el presente y por cierto, la memoria. Dino Pancani, periodista y director de la Escuela de Periodismo de la U. de Chile, comenta: “La información televisiva se entiende como un acontecimiento verás, irrefutable, que apela la representación mental reconocida por la audiencia producto de su memoria histórica.” (p. 19) Esta noción, sin embargo, fue enérgicamente cuestionada durante los meses de la Revuelta popular. El acto de registrar deviene patrimonio de la ciudadanía entera, o por lo menos de quien cuente con un celular con cámara, y con la disposición de registrar lo que está viendo. Juan Ortega Fuentes, periodista, académico del ICEI y coordinador de la radio JGM (ICEI, U. de Chile) ilustra el proceso que se ha dado en el campo de la comunicación comunitaria: “Los medios comunitarios y alternativos, surgidos desde el pueblo movilizado, luchan por instalar procesos de esta nueva alfabetización medial, democratizando el oficio de comunicar. En el horizonte postpandemia y ante la construcción de nuevas definiciones de los grandes relatos comunes de nuestros pueblos, la palabra y la imagen siguen en disputa.” (p. 37) Creemos que, en parte, este proyecto podría enmarcarse dentro de dichas disputas comunicacionales.

Actualmente llevamos **9 Armados** realizados en un transcurso de 2 años aproximadamente. A ratos nos hemos sentido perdidos en la investigación debido a la constante producción de nuevos materiales de trabajo, por el surgimiento de nuevas aristas de investigación y de nuevas inquietudes cinematográficas, por qué no decirlo. Las nuevas “excrecencias de la naturaleza” de Mekas, que brotan como parte del “contexto del jardín” de Kluge. El uso de las fotografías apela

Para el caso del último armado que estamos trabajando, el **Armado 9 (Final)**, que pretendemos presentar como entrega final, el objetivo es terminar con un producto lo más coherente y conciso posible, enfocándonos particularmente en torno a la Revuelta popular, lo que corresponde al aspecto en que hemos centrado el estudio bibliográfico este último tiempo, centrándonos en sus características performáticas. De esta manera, pensando en el futuro del proyecto, pero sobre todo en el cierre para esta entrega de tesis, este armado será pensado como una secuencia principal, tal vez inicial; una suerte de maqueta o bosquejo de lo que podría llegar a ser.

## **REALIZACIÓN EJERCICIOS (JOSEPH)**

Las fotos recopiladas de la **Colección personal** corresponden a aproximadamente 4 jornadas de registro durante los primeros meses de la Revuelta Popular. Fueron tomadas en el centro de Santiago, principalmente entre Plaza Baquedano o Plaza Italia, llamada a partir del 180 Plaza de la Dignidad, y también en la comuna de Providencia. Estas tenían como objetivo principal la exhibición en redes sociales y la formación de un archivo personal.

La cámara utilizada es una cámara digital del tipo mirrorless, Sony a6000, con tres objetivos diferentes: 16-50mm F:3,5-5,6; 25mm F:1,8 y 50mm F:1,4. Siendo los dos últimos lentes manuales. El proceso de revelado se realizó mediante Adobe Lightroom Classic.

## **Visión Autoral**

Durante los días previos al 18 de octubre, ya se sentía un clima general especial. El movimiento se hacía cada vez más común entre los medios de comunicación tradicionales y las redes sociales. Fue, para mí, casi una obligación, un deber como cineasta en formación y fotógrafo aficionado. Como para cada persona que se sintió identificada con la lucha, era

importante aportar de una u otra manera con la causa, y la mejor manera de hacerlo era desde el oficio que desarrollaba.

Mi motivación principal fue siempre contribuir con un punto de vista diferente a la causa, desde un enfoque que muchas veces se ve opacado por la cobertura de otros eventos, generalmente de violencia, que ocurren en las manifestaciones; buscaba retratar historias que reflejen lo que -en mi punto de vista- era el alma de la Revuelta popular, la unidad de las personas en una causa común, sin tampoco desestimar la existencia de la represión estatal que se vivía esos días, pero con el afán de llegar a quienes todavía dudaban o se sentían ajenos al movimiento.

## **Experimentación**

El primer paso para la formación del archivo que posteriormente fue utilizado en el proceso de esta investigación fue la búsqueda de elementos comunes entre ambos archivos fotográficos. Esta búsqueda contemplaba generalmente elementos que podrían considerarse elementos simbólicos, con esto me refiero, a que no sólo elementos que aparecieran a modo de casualidad, o que no representaran una característica propia y esencial de cada instancia, que en el imaginario popular se considerara como tal.

Para definir -en el caso de la Revuelta popular- lo que entendemos como un elemento simbólico, me basé (Joseph) en aquellos elementos que aparecían recurrentemente en el contenido que era subido a redes sociales relacionado a las manifestaciones: principalmente ilustraciones, memes y fotografías.

En esta etapa se crearon carpetas separadas destinadas para cada elemento observado, y, en cada una de estas, se separó entre las que pertenecían a la Fiesta de La Tirana y las de la Revuelta Popular.

## **EJERCICIOS**

### **Ejercicio I**

El primer ejercicio se basa en la impresión general que surgía del análisis, una atmósfera que se puede distinguir en muchas de las fotografías que componen el archivo: el carnaval. El

dispositivo para este ejercicio consistió en la combinación en la línea de tiempo de imágenes de distinta procedencia, buscando que éstas se mimetizaran y pudieran ser leídas como parte de un mismo espacio. Para que funcionara mejor este efecto, el patrón de aparición (entre fotos de la Tirana y la Revuelta) no era constante, buscando que en algún punto se dificulte la tarea de diferenciar el origen de dichos registros. Además, para reforzar este último punto, el último paso fue pensar en el sonido que llevaría, para lo cual la solución fue conectar todo con un clip de sonido que terminara de dirigir el mensaje hacia la premisa. El audio elegido fue el de La Tirana, ya que cumplía con la premisa de ser un **carnaval** en el sentido más literal de la palabra.<sup>15</sup> Además, se añadieron elementos complementarios que reforzaban la idea desde el plano estructural, que fueron dos clips de video (uno de La Tirana y otro de la Revuelta) y una secuencia de montaje en sincronía con la música que mezclaba el sonido de los bombos con la imagen tan icónica de los cacerolazos.

## **Ejercicio II**

La bandera chilena, sus colores y su diseño protagonizan una gran proporción de los archivos, vistas en distintos y variados formatos, tales como bandas, poleras, volantines entre otros.

La ejecución fue muy similar al ejercicio anterior, manteniendo la continuidad a través del sonido (de La Tirana nuevamente) y haciendo una comparación directa entre las fotos que iban apareciendo sin seguir un patrón definido; se incluyeron algunos trípticos formados en base a una idea común.

## **Ejercicio III**

Este tercer ejercicio gira en torno al fuego, otro elemento común que, si bien en contextos diferentes pero presente de manera reiterada en ambos escenarios, nos hace poner especial atención a su relevancia como elemento performático.

Llama la atención lo bien que se mezclan los materiales en esta relación con el fuego, el paso de la iglesia cayendo junto a los diablos danzando podría perfectamente hacerse pasar por un mismo espacio/tiempo, no sólo por la presencia del fuego que supone el elemento más

---

<sup>15</sup> Es decir, la noción de carnaval considerada “universal”; la manera en la cuál se ha transmitido a través del tiempo por distintos medios, como por ejemplo las artes y la antropología. En síntesis: **La imagen colectiva del carnaval.**

sobresaliente y podría hacer pensar que cualquier registro que involucre el fuego, al ser pegado con otro puede pasar desapercibido como un mismo momento. Específicamente respecto a la unión de ambos momentos, destacamos que también ocurre en otras dimensiones estéticas de nuestro trabajo, especialmente si las miramos a través de este “lente epistemológico” del que habla Diana Taylor: **la performance**.

El fuego y el diablo, en las diabladas, vistos desde la perspectiva cristiana representan el infierno, el mal. En cambio, desde la cosmovisión aymara, de donde viene la tradición, no existe la noción del mal: “En la cosmovisión aymara Alajpacha es el mundo de arriba, Manqapacha o Uku Pacha el mundo de abajo, y Akapacha el mundo donde viven los aymaras. El Ukupacha es el mundo de los muertos y de la oscuridad. Cuando mueren los andinos regresan a la Pachamama por la boca de los volcanes donde se reincorpora el hijo muerto al seno de la madre Tierra para reencarnarse en otro ser. En el Ukupacha habitan los Anchanchus, los cuales son dueños de las minas y al cual debe pedirse permiso para explotar una mina. Una leyenda narra que el Anchanchu tiene nariz de cerdo y cuernos de becerro; y otras veces se presenta como un viejito que ofrece tesoros. Para vivir en armonía entre el mundo de arriba y el abajo, los aymaras también deben agradecer a la tierra mediante ofrendas y pagos a la Pachamama. La danza se vincularía con el mito del Anchanchu, una deidad del folclore aimara, nombrándose a veces la Danza del Anchanchu.” ([Diablada](#))

Como la Fiesta de La Tirana es el resultado del sincretismo religioso, el simbolismo del “diablo” toma otro significado: “Con la llegada de la religión católica vinieron los conceptos de cielo e infierno, el primero poblado de ángeles y arcángeles y el segundo poblado de demonios y diablos. Los evangelizadores encontraron el Alajpacha y el Ukupacha los cuales se superponieron al cielo e infierno, intentando convertir el Ukupacha en un lugar absolutamente malo. **Sin un real infierno en la cosmovisión andina, el diablo se convierte en un ser gracioso y juguetón.** Para venerar tanto a los santos católicos como a los antiguos dioses nativos, el sincretismo tradujo la Pachamama a las diversas advocaciones de la Virgen María a quien los quechuas le llamaron "mamacha" y los aymaras "mamita". Y el Anchanchu, el dueño de las minas que habita en el mundo inferior se convirtió en el diablo occidental.” ([Diablada](#))

Si tomamos la cosmovisión aymara como referencia para entender estos conceptos, el fuego y los diablos pasan de representar el mal a representar el fin de un ciclo, en vías de un renacer, idea que, al extrapolarla a la imagen de la iglesia en llamas, hace que la conexión simbólica tome mucho sentido, ya no sólo desde lo estético, sino también desde lo conceptual, o sea, desde lo performativo.

En ambos casos cumple una función performativa, es decir, ocurre para ser visto. Aquí llegamos a un punto donde existen diversas opiniones acerca de lo performativo, de si la

performance sólo puede ser tal si existe la interacción entre performante y espectador en directo, en el instante; si la performance mediada por el registro puede igual considerarse performance, porque en el caso de la quema a la iglesia, es parte de la performance la mediación de la cámara, y, en general en la Revuelta Popular, que a través de las redes sociales se fue consolidando. Cabe preguntarse entonces: “Si el repertorio consiste en actos de transferencia corporalizados y el archivo preserva y salvaguarda la cultura impresa y material -los objetos-, ¿qué decir de lo digital que desplaza a ambos, objetos y cuerpos, en tanto transmite más información, mucho más rápida y ampliamente que nunca antes? Quiero argumentar que la era digital, que posibilita acceso casi ilimitado a la información, se desplaza constantemente, no marca el comienzo de la era del archivo ni simplemente una nueva dimensión de interacción para el repertorio, sino algo bastante diferente, que se nutre de ellos y simultáneamente los altera.” (p. 19)

Llegado este punto cabe mencionar que se dio una situación muy interesante en la investigación, cuando nos dimos cuenta de qué estamos trabajando en torno a una “meta-performance”. Es decir, investigando la performance a través del trabajo con los Armados y los Ejercicios, nos dimos cuenta de que, a un nivel cinematográfico, también estábamos creando una suerte de nueva performance audiovisual. Aquí, sin embargo, es necesario preguntarse si esto es posible, considerando las distinciones, según Taylor, entre archivo y repertorio. En sus palabras: “Los diferentes sistemas de transmisión posibilitan maneras diferentes de conocer y ser en el mundo; el repertorio brinda apoyo a la “cognición corporizada”, al pensamiento colectivo y al saber localizado, mientras que la cultura de archivo favorece el pensamiento racional, lineal, el así llamado pensamiento objetivo y universal, y el individualismo. El surgimiento de la memoria y la historia como categorías diferenciadas parece provenir de la división corporalizado/documentado. Pero estas formas binarias no son estáticas, ni parte de una secuencia temporal pre/pos, sino procesos activos, dos de varios sistemas interrelacionados y colindantes que participan continuamente en la creación, almacenamiento y transmisión de conocimiento. (p. 18)

#### **Ejercicio IV**

Las cofradías se toman las calles.

Se puede observar una importante presencia de elementos estéticos tales como máscaras y disfraces o uniformes, tanto en grupos como individuales.

El método en este ejercicio se basó en formar un desfile de hermandades o cofradías, manteniendo una unidad entre los registros de La Tirana y el Estallido. Cada cuadro simula el paso de una cofradía, desde una especie de punto de vista de un espectador que desde un punto ve aparecer de a poco los grupos. Como de costumbre el audio usado fue el de La Tirana y cumple la función de mantener una continuidad temporal.

“...El carnaval relaciona todos estos lenguajes como si se tratara de un "collage" (recortes de palabras, gestos, imágenes y acciones) dando vida a un *Happening* o un Performance, procedimiento de asimilación riguroso, nada prevenido y quizá por ello algo ingenuo, fresco. La repetición de procesos ya realizados y la experimentación lleva a la crítica de la especificidad del material que se requiere para armar su forma-contenido, para generar un afecto, un efecto, producir comunicación estética, lograr que el espectador recree y reinvente esa estructura signo-simbólica, pero además, entre en el juego que el carnaval le propone. El espectador es actor y dialoga narrando y siendo narrado, dramatizando y siendo dramático, interpretando y siendo interpretado; todo esto de acuerdo a su referente vital y contexto cultural; porque el entorno se le aparece y desaparece, le dice o no dice, o le sugiere.” (el carnaval performance)

## **PROPUESTA INSTALACIÓN**

### **Formato de presentación (esta no se ejecutaría aún, considerando la incertidumbre pandémica y el financiamiento)**

Existe la posibilidad de realizarla en el Museo de Bellas Artes, en la Bienal de Artes Mediales. En consideración del tiempo, algunos elementos de esta propuesta podrían realizarse aquí, mientras que otros no, como por ejemplo el texto en las paredes y I@ performers en escena.

Pensamos la idea de la instalación porque supone el formato más adecuado a nuestro parecer para la exposición, presentación y posterior desarrollo de la investigación. Estando en un espacio físico, con la posibilidad de desarrollar distintas proyecciones en distintos tamaños y quizás formatos, nos permite estudiar a su vez directamente la relación entre público y obra, que nos interesa destacar para incluir dicha interacción como parte de nuestra investigación, considerando que esta surge desde esta retroalimentación. Cabe destacar que esta idea surgió por parte de Gabriel Sánchez Sáez en el trabajo de Revisión y reflexión, y de la lectura del texto **Influencia cruzada / Montaje blando**<sup>16</sup> del cineasta y teórico de la imagen alemán

---

<sup>16</sup> Farocki, Harun. (2013) *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Harun Farocki, en donde, a través de la revisión de una exposición que él mismo realizó, expone una crítica al valor fundamental que supone en la construcción del lenguaje cinematográfico el plano contraplano, considerándolo como la norma, el valor máximo del cine. El menciona que la experimentación de imágenes en paralelo vendría a repensar la forma en que las imágenes conforman un discurso. A esto le llama “montaje blando.” Apuntando al plano contraplano, pone en juego una imagen de un trabajador simultáneo al lanzamiento de un misil. Farocki apunta hacia la relevancia de contar con “Más ensayo, menos afirmación. Evitar la univocidad de sentido sin perjuicio de la claridad. ¿Una nueva retórica precisa siempre una sintaxis propia?” (p. 116), se pregunta. Esta idea me recuerda a lo que también plantea Mekas, al hablar de “cine expandido” (p. 68)<sup>17</sup>. Proyecciones que no dependen de una pantalla para existir, imágenes no figurativas, o simplemente luz saliendo de un proyector.

La instalación constaría de varios elementos:

1. Sala de exposición (pienso en la que se encuentra al lado del casino en la facultad de artes)
2. Dos o tres proyecciones en distintas paredes.
3. 2 Intérpretes en el lugar (performers o bailarines). Uno haciendo referencia a La Tirana, otro a la Revuelta popular.
4. Diseño sonoro (atmósfera) Inmersión. Cacerolas, cánticos, silbatos, tambores, gritos.
5. Texto en paredes.

“¿Por qué hacer exposiciones”, se pregunta Diana B. Wechsler, subdirectora de Muntref, en una notable pre-introducción al libro “Sublevaciones” de Didi-Huberman, y que inicia con el epígrafe de André Malraux: “El azar rompe y el tiempo metamorfosea, pero somos nosotros quienes elegimos”. La citamos aquí porque dicho análisis nos parece sumamente pertinente e importante para nuestra investigación. Ella comenta: “Vivimos en la era de la “googleización”, expuestos a lo que Joan Fontcuberta definió, recientemente, como “la furia de las imágenes”. Ellas nos rondan en las ciudades con sus grafitis y pintadas, marquesinas, carteles, afiches, anuncios diversos y señales, nos cercan tanto en la superficie como bajo tierra; nos asedian en las pantallas de televisión, en las redes sociales, fluyen indiscriminadamente unas junto a otras sin control (al menos, sin control aparente). Su omnipresencia invita a cerrar los ojos y aún así, allí están.

---

<sup>17</sup> Mekas, Jonas. (2015) *Cuaderno de los sesenta 1958-2010*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Entonces, por qué no tomar cartas en el asunto, por qué no ejercer una acción crítica sobre ellas... La historia del arte ha sido la disciplina que con sus reglas y métodos, en fin, con su hermenéutica, se ha ocupado sistemáticamente de las imágenes. Sin embargo, podemos preguntarnos, con Georges Didi-Huberman, para qué sirve la historia del arte si ella se satisface con clasificar sabiamente objetos ya conocidos.” (p. 15)

## REFLEXIONES FINALES

Para finalizar este proceso, creemos estar en condiciones de poder formular la tesis preliminar<sup>18</sup> de que la memoria colectiva puede ser leída, vista o estudiada a través de la **Performance**, presente de manera simultánea en la fiesta de La Tirana y en la Revuelta popular, pensando ambos eventos como **Carnaval**; y que en dichos materiales podríamos hallar la existencia de la mencionada **Fibra documental**, específicamente en torno al concepto de **Memoria**. Esto podría ser leído de la siguiente manera: GESTO/REPETICIÓN/CORPORIZACIÓN.

En el caso de la Fiesta de La Tirana, que literalmente es un carnaval, nos resultó mucho más fácil y evidente realizar la búsqueda en dirección La Tirana - Revuelta, en vez de a la inversa, dado que podíamos incorporar las nociones previamente estudiadas en La Tirana a la Revuelta popular.

La **memoria**, como concepto, se nos presentaría a través de la repetición, pero también de la evocación de acontecimientos y prácticas llevadas a cabo en el pasado. Aquí pensamos en lo que plantea Gabriel Salazar sobre las sublevaciones y las derrotas, y en la capacidad de las respectivas manifestaciones populares de permanecer en latencia para volver a aparecer en coyunturas históricas. En sus palabras: “En la memoria social, los recuerdos de la vida propia no desaparecen por la acción de terceros, aun si ésta es violenta y asesina, pues *permanecen*, se *reinterpretan* y se *transforman*. El capital “sociocultural” de los pueblos revive y se renueva cada vez que es oprimido o agredido...” (p. 54) Por lo tanto, “La resiliencia y elasticidad de la memoria social (ciudadana) hace posible que existan procesos histórico-culturales subterráneos, que reptan y se filtran, de sujeto a sujeto, bajo los cimientos del espacio político monopolizado por el Estado, casi siempre invisibles a la ley. Sin embargo, pese a ese carácter, sostienen su soberanía e historicidad sobre plazos de larga duración. *Son armas históricas de largo alcance*. Es el modo de trabajar de la soberanía popular: movimientos culturales lentos, subsidentes, bajo tierra. Consolidándose y socavando... Es el topo Popular de la historia...” (p. 55)

Los últimos 30 años de la historia de Chile han sido un claro ejemplo de esto, con revueltas ocurriendo constantemente en diversos territorios de nuestra geografía. Pero tampoco es

---

<sup>18</sup> Considerando que continuaremos el desarrollo de este proyecto.

exclusivo de “hechos”, también podríamos abarcar los mitos, como es el caso de La Tirana, siguiendo esta misma lógica. Al final, la performance como repetición, que legitima, deviene un ejercicio de **memoria colectiva**.

Si nos ponemos los “lentes de la **performance**” a los que se refería Taylor, que en nuestro caso podríamos entender como los de nuestras cámaras, y enfocamos simultáneamente desde el **carnaval** a la **fiesta de La Tirana** y la **Revuelta popular**, podremos notar que la fibra documental conecta el pasado con el presente, representados simbólicamente por los conceptos de: memoria (pasado) y materialidad (presente), donde **memoria** significa existencia en el pasado y **materialidad** existencia en el presente. El **tiempo** es el elemento que los pone en diálogo y de este proceso se desprende su significado.

#### **Bibliografía (orden alfabético):**

**Abarca Lizana, Ignacio. (compilador). et al. (2020) *Contribuciones en torno a la revuelta popular (Chile 2019-2020)*** Santiago de Chile: Instituto de Estudios Críticos (IEC), Editorial kurū Trewa.

**Acuña, María. Flier, Patricia. et al. (2016) *Archivos y memoria de la represión en América Latina (1973-1990)***. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

**Ahumada Madariaga, Manuel. Godoy Román, Pablo. (2020) *Estallido Social en Chile***. Santiago de Chile: Art-América Fundación Cultural.

**Akram, Hassan. (2020) *El Estallido ¿por qué? ¿hacia dónde?***. Santiago de Chile: Ediciones El Desconcierto.

**Alé, Sol. Duarte, Klaudio. Miranda, Daniel (eds.) (2021) *Saltar el torniquete. Reflexiones desde las juventudes de octubre***. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

**Aumont, Jacques. (1990) *La imagen***. Barcelona: Paidós Comunicación.

**Barthes, Roland. (1981) *Camera Lucida***. Nueva York: Hill and Wang.

**Bauman, Zygmunt. (2000) *Modernidad líquida***. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

**Bazzurro, Leonello. (2015) *Cuerpo, Performance, Conflicto: Hacia una estética del reconocimiento moral***. Santiago de Chile: Revista Resonancias. Pp. 1-38

**Berger, John. (2001) *Mirar***. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pp. 54-67

**Chignoli, Andrea. Donoso Pinto, Catalina. (2013) *(Des)montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel***. Santiago de Chile: Uqbar Editores.

**Contardo, Oscar. (2020) *Antes de que fuera Octubre***. Santiago de Chile: Planeta.

**De los Ríos, Valeria y Donoso Pinto, Catalina. (2015) *El cine de Ignacio Agüero: El documental como la lectura de un espacio***. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

**De Vivanco, Lucero. Johansson, María Teresa. (Editoras) (2021) *Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.**

**Didi-Huberman, Georges y B. Wechsler, Diana. (2017) *Sublevaciones*. Buenos Aires: EDUNTREF (Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero)**

**Farfán, Claudia. et al. (2021) *Crónicas de la revuelta de Octubre*. Santiago de Chile: Cinco Ases.**

**Farocki, Harun. (2013) *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.**

**Feld, Claudia. (2002) *Del estrado a la pantalla, las imágenes del juicio a los ex-comandantes en Argentina*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores.**

**Fontcuberta, Joan. (1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. (3a. ed.) (2016) Barcelona: Editorial Gustavo Gili**

**Fischer-Lichte, Erika. (2004) *Estética de lo performativo*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. De la traducción González Martín, Diana y Martínez Perucha, David. (2011) Madrid: Abada Editores.**

**González Seguel, Paula. (Compiladora) (2018) *Dramaturgias de la resistencia: teatro documental Kimvn Marry Xipantv*. Santiago de Chile: Pehuén; CIIR Centro de Estudios Interculturales e Indígenas.**

**Grau, Olga. Follegati, Luna. Aguilera, Silvia. (2020) *Escrituras feministas en la revuelta*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.**

**Gutiérrez Alea, Tomás. (1982) *Dialéctica del espectador*. (2009) La Habana: Ediciones EICTV.**

**Kluge, Alexander. (2014) *El contexto de un jardín. Discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.**

**Langland, Victoria. (2005) *Fotografía y memoria*. En: *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana. (comps.) (2005) Buenos Aires: Editorial Siglo XXI. Pp. 87-91**

**Larraín, Jorge. (2018) *Populismo*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.**

**Lorenzini, Kena. Shuffer, Cynthia. (2018) *HORA CERO DE LA DEMOCRACIA EN CHILE. Fotografías de inicios de los 90*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.**

**Marín A., Felipe. Romero Z., Víctor. (2020) *180*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.**

**Martuccelli, Danilo. (2021) *El estallido social en clave latinoamericana. La formación de***

*las clases popular-intermediarias*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

**Mekas, Jonas. (2015) *Cuaderno de los sesenta 1958-2010***. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

**Moulian, Tomás. (1997) *Chile Actual: anatomía de un mito***. Santiago de Chile: LOM Ediciones, ARCIS Universidad.

**Olivares M., Javiera. (coordinadora) (2021) *Apaga la Tv. Apuntes sobre prensa y comunicación en tiempos de revuelta popular***. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

**Pincheira T., Iván. (editor) (2019) *Emociones en Chile contemporáneo***. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

**Roitman Rosenmann, Marcos. (2019) *Por la razón o la fuerza: Historia y memoria de los golpes de Estado, dictaduras y resistencias en América Latina***. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

**Rojas Corradi, Monserrat. González, Laura. Fonseca, Mario. (2012) *VISIBLE / INVISIBLE Hughes / Lorenzini / Vicuña Tres fotografías durante la dictadura militar en Chile***. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.

**Ruiz, Raúl. (2013) *Poéticas del cine***. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

**Salazar, Gabriel. (1990) *La violencia política popular en las "Grandes Alamedas". La violencia en Chile 1947-1987 (Una perspectiva histórico popular)***. 2a ed. (2006). Santiago de Chile: LOM Ediciones.

**Salazar, Gabriel. (2011) *En el nombre del poder popular constituyente (Chile, Siglo XXI)***. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

**Silverman, Kaja. (1996) *El umbral del mundo visible***. Ed. español (2009) Madrid: Akal / Estudios Visuales

**Sontag, Susan. (1977) *Sobre la fotografía***. 3a ed. (2016) Buenos Aires: Editorial Debolsillo.

**Sontag, Susan. (2003) *Ante el dolor de los demás***. 3a ed. (2014). Barcelona (?): Editorial Debolsillo.

**Tarkovski, Andrei. (1984) *Esculpir en el tiempo***. 14a ed. (2017) Madrid: Ediciones RIALP.

**Taylor, Diana. (2012) *Performance***. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

**Taylor, Diana. (2017) *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas***. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

**Taylor, Diana. (2020) *¡Presente! La política de la presencia***. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

**Zerán, Faride. (editora) (2017) *Chile actual: crisis y debate desde las izquierdas***. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

## **Revistas:**

**VEXCOM Universidad de Chile. (2019) *Especial Palabra Pública EL ESTALLIDO*.** Santiago de Chile: VEXCOM.

**Tinta Limón. (2021) *Chile despertó. LA REVUELTA ANTINEOLIBERAL*.** Buenos Aires: Tinta Limón.

## **Fuentes digitales:**

**Corradini, Luisa. (2006) *Los intelectuales del mundo y LA NACIÓN. "No hay que confundir memoria con historia", dijo Pierre Nora*.** La Nación. Consultado el 29 de agosto de 2020. Enlace: ["No hay que confundir memoria con historia", dijo Pierre Nora](#)

[El carnaval performance](#)

[Fiesta de la Primavera](#)

[Cuál es el origen de los carnavales y por qué no se celebran en Chile](#)

## **La Tirana:**

[La fiesta de la Tirana \(Chile\). Una celebración entre el sincretismo y el cambio de valores. / ANTA FELEZ, José-Luis](#)

[Historia y Bailes de la Fiesta de La Tirana](#)

[La Fiesta de La Tirana, un carnaval religioso de resistencia y rebeldía](#)

[La Tirana](#)

[Fiesta de La Tirana](#)

[Yanacona](#)

[Diabladas](#)

[El tamarugo, un árbol endémico del norte de Chile en vías de desaparecer](#)

## **Registro y Performance:**

<http://www.geifco.org/actionart/actionart01/nmP/videoperformances/articuloClaraLaguillo.htm>

[Happening](#)

**Qué es performance, Diana Taylor (entrevista El Interruptor, Via X):**

1 [¿Qué es una performance? - Diana Taylor](#)

2 [La performance como elemento rupturista - Diana Taylor](#)

## Hemispheric Institute

### **Obras revisadas y/o consultadas**

#### **Cine documental (por año de realización):**

*Triumph des Willens* (1935) de Leni Riefenstahl

*Nuit et brouillard* (1955) de Alain Resnais

*La Respuesta* (1961) de Leopoldo Castedo

*Venceremos* (1970) de Pedro Chaskel y Héctor Ríos

*La Batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas. Parte I: La insurrección de la burguesía* (1975), *Parte II: El golpe de Estado* (1976) y *Parte III: El poder popular* (1979) de Patricio Guzmán.

*La Hora de los Hornos* (1968) de Fernando “Pino” Solanas y Octavio Gettino

*Sans Soleil* (1983) de Chris Marker

*Como me da la gana* (1985) de Ignacio Agüero

*Aquí se construye (o ya no existe el lugar donde nació)* (2000) de Ignacio Agüero

*La mamá de mi abuela le contó a mi abuela* (2004) de Ignacio Agüero

*La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno

*Kimjongilia* (2009) de N.C. Heikin

*El otro día* (2012) de Ignacio Agüero

*Como me da la gana II* (2016) de Ignacio Agüero

*A volta ao mundo quando tinhas 30 anos* (2018) de Aya Koretzky

*Las cruces* (2018) de Teresa Arredondo y Carlos Vásquez Méndez

*Teatro de guerra* (2018) de Lola Arias

*The Grand Bizarre* (2018) de Jodie Mack

*Zurita, verás no ver* (2018) de Alejandra Carmona Cannobbio

*Haydee y el Pez volador* (2019) de Pachi Bustos

#### **Teatro documental chileno contemporáneo:**

*Cuerpo quebrado* (2008) de Natalia Cuéllar, compañía Ruta de la Memoria Teatro Butoh. Vista en Teatro Camilo Henríquez.

*Ñuke. Una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016) de Paula González Seguel, compañía KIMVN Teatro. Vista en Villa Grimaldi.

*Trewa. Estado - Nación o el espectro de la traición* (2019) de Paula González Seguel, compañía KIMVN Teatro. Vista en Teatro UC.

*Proyecto Villa* (2019) de Daniela Contreras y Edison Cajas. Vista en Estación Mapocho.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradecimientos especiales a Catalina Donoso Pinto, nuestra profesora guía, por su acompañamiento a nuestro proceso. A Martín Velasco González, Ariel Velasco González, Gabriel Sánchez Sáez y Jorge Alache Díaz, quienes generosamente colaboraron con nuestro proyecto. y a todos y todas quienes hicieron esto posible.

A la Revuelta popular chilena, que con cuyo espíritu y energía despertó una llama dentro nuestro que hizo este trabajo posible, levantándonos cuando estuvimos abatidos, y mostrándonos la luz al final del camino cuando estábamos perdidos en la oscuridad.