

ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 4. NÚMERO 8. 2022/ISSN 2452-4727



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

ACTOS

Revista de investigación en artes

Volumen 4 Número 8 2022

ISSN 2452-4727



**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

Ilustración de portada por

Karine Hurtado Araya

Estudiante Magíster en Arte Popular Latinoamericano

Universidad Academia Humanismo Cristiano

l Sur...Un continente de historias...Mi cuerpo (a)...transitado (a). Epistografía surge y depende de mi posición en el mundo recorrido como espacio compartido y otorga datos de este tránsito, evidenciando un cruce que, desplaza y transforma mi realidad en el contacto y vínculo relacional con otras cuerpos y realidades. En el intercambio cultural, afectivo, social y esperanza compartida. Carta de navegación que se lee en formas, estructuras y capas de sentido y contenido. Una identidad individual transitada, con fondos, fracturas, estratos, visibles y no...navegando.

La Epistolografía Al Sur... se realizó tomando como referente un mapa del Jesuita Samuel Fritz (1707)...La presencia de grandes Ríos de América en este documento histórico, me permitió imaginar el caudal de agua, como cuerpo y fuerza movilizadora por una territorialidad” América Imaginaria”, Miguel Rojas Mix, página 63. Pehuén Editores.

Contacto: karine.hurtado.ar@gmail.com

Editora

Marisol Campillay Llanos

Equipo editorial

Guillermo Becar Ayala

Marisol Campillay Llanos

Claudia Cattaneo Clemente

Correctora de estilo

Camila Pascal

La revista **ACTOS** se publica en los meses de Julio y Diciembre de cada año. Desde el año 2021 la revista se encuentra indexada en ErihPlus. El portal de publicación es:

<http://revistas.academia.cl/index.php/actos/index>

Comité editorial

Dr. Rolando Alvarado, Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Mg. Ingrid Barbosa, Universidad Federal de Bahía, Brasil.

Dra. Ana Buquet. Directora del Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Dr. Gustavo Celedón, Universidad de Valparaíso, Chile.

Dr. Gustavo Geirola, Whittier College, California, Estados Unidos.

Dra. Silvia Citro, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Dra. Francisca García. Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación, Chile.

Dra. Patricia Díaz Inostroza, Universidad Academia Humanismo Cristiano, Chile.

Dr. Jorge Dubatti. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Dr. Miguel Farías Vásquez. Pontificia Universidad Católica de Chile

Dr © Marco González Martínez, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.
Dra. Ana María Harcha. Universidad de Chile.
Dra. Eileen Karmy, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Playa Ancha, Chile.
Dr. Rubén López-Cano. Escola Superior de Música de Catalunya, España.
Dra. Rosa Arisbe Martínez Cabrera, Universidad Veracruzana, México.
Dra. Marcia Martínez Carvajal, Universidad de Valparaíso, Chile.
Dra. María de la Luz Hurtado. Pontificia Universidad Católica de Chile.
Phd. Lola Proaño Gomez. Profesora Emérita, Pasadena City College. Investigadora, Instituto de Investigación Gino Germani.
Dr. Nelson Rodríguez Arratia. Universidad Católica Silva Henríquez, Chile.
Dra. Rosalía Trejo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México.
Dr. Manuel Vieites, Universidad de Vigo, España.
Dra. Maria Emilia Tijoux. Universidad de Chile, Chile.
Dr. Pablo Berrios. Universidad de Chile.
Dra. Adriana Molina de la Rosa. Universidad Anáhuac. México
Dr. Ignacio Ramos Rodillo. Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Facultad de Ciencias Sociales y Artes, Universidad Mayor, Chile.
Dr. Hugo Solís García. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Comité asesor

Dra. Daniela Fugellie. Universidad Alberto Hurtado, Chile.
Dr. Hugo Osorio Riveros. Universidad Academia Humanismo Cristiano, Chile.
Dr. © Iván Pinto Veas. Universidad de Chile, Chile
Dr. Jesús Tejada. Universidad de Valencia, España.
Dra. ©. Lorena Saavedra. Universidad Playa Ancha, Chile.
Dra. Maravillas Díaz Gómez. Universidad del país Vasco, España.
Dr. Mauricio Barria Universidad de Chile, Chile.
Dra. Leticia Lizama Sotomayor, Universidad Academia Humanismo Cristiano, Chile.

ÍNDICE

Pág. 1

PRESENTACIÓN

Equipo editorial

Pág. 13

“TEATRO TRAS LAS REJAS”, UNA RUTA DE INCLUSIÓN: BUENAS PRÁCTICAS DE UN PROCESO INCLUSIVO DE ARTE EDUCACIÓN CON JÓVENES PRIVADOS DE LIBERTAD

Carla García-Isabel Alvares

Pág. 50

PROPUESTA DE UN SISTEMA TEÓRICO PARA PRÁCTICA ARTÍSTICA INCIDENTE Y EFECTIVA: ESTUDIO DE CASO SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE VIVIENDA PARA MIGRANTES EN EL ÁREA CENTRAL DE SANTIAGO DE CHILE (2015-2019)

Carolina Maturana-Fuentealba

Pág. 89

DANZAR, UN MODO DE SER EN EL MUNDO: UNA REFLEXIÓN DESDE MERLEAU-PONTY, JEAN-LUC NANCY Y PAUL VALÉRY

Ailyn Bravo-Nelson Rodriguez

Pág. 132

LIBERTAD: EL DEVENIR DE UN CONCEPTO A TRAVÉS DE DOS CANCIONES DE LA PRODUCCIÓN POÉTICO-MUSICAL CHILENA

Gonzalo Cáceres

Pág. 151

PRACTICANDO LA ESCRITURA GEOLÓGICA. SOBRE LA OBRA CÓMO CONVERTIRSE EN PIEDRA DE MANUELA INFANTE

Lisette Schwerter

Pág. 174

ENTREVISTA: ANTONIA FERNÁNDEZ VERGARA

Por Guillermo Becar

Pág. 3

¿QUÉ TAL SI...? UNA CONVERSACIÓN SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO Y CIENCIAS: INTERPELANDO LOS ESPACIOS MUSEALES HOY

Andrea Avendaño-Susan Dorsey

Pág. 32

UN ESTUDIO DE CASO DE TRAYECTORIAS JUVENILES DE MUJERES ARTISTAS CIRCENSES DEL CONURBANO SUR DE BUENOS AIRES, ARGENTINA, EN CLAVE GENERACIONAL Y DE GÉNERO

Camila Losada

Pág. 76

ARTE, AUSENCIA Y MATERIALIZACIÓN DEL HECHO HISTÓRICO EN EL ESPACIO PÚBLICO: REFLEXIONES EN TORNO A LA MEMORIA EN SANTIAGO DE CHILE (2018)

Solange Arroyo

Pág. 109

CALIBÁN, BERDACHE, EPUPILLAN: NUDOS DE ARCHIVOS. VIDEO-ENSAYOS EN LA COMUNIDAD CATRILEO+CARRIÓN

Cristián Gomez

Pág. 147

“NOSOTRXS-PIEL, ELASTICIDADES Y CONSISTENCIAS EN TORNO A LO VINCULANTE”

Tania Rojas Benvenuto

Pág. 155

TESIS DE PREGRADO: EL DISCURSO DEL CUERPO EN EL SABER PEDAGÓGICO: UNA DISCUSIÓN DESDE LA DANZA

Montserrat Salas

Presentación

La revista ACTOS albergada en la Facultad de Artes de la Universidad Academia Humanismo Cristiano ya cumple cuatro años. Desde el año 2019, que se ha transformado en un espacio de divulgación de conocimiento artístico, a partir de diversos encuentros metodológicos y convergencias disciplinares que decantan en investigaciones artísticas contemporáneas. En este número, iniciamos con una discusión sobre los espacios museales, luego nos detenemos en dos artículos que se enmarcan en las artes escénicas, posteriormente profundizaremos en la discusión entre el espacio público y la práctica artística, para finalizar nuestra sección de artículos con ensayos que relatan una propuesta estética en torno a la danza, a los videos ensayos y a la producción poética musical chilena. En este número también incorporamos dos reseñas, tesis de pregrado y una entrevista. Esperamos con todas nuestras secciones seguir siendo un espacio que reflexione sobre las problemáticas de la sociedad contemporánea, con investigaciones en y desde el arte.

El inicio de este número propone artículos que instalan la discusión sobre la práctica artística en diversos territorios. Las autoras Avendaño y Dorsey, presentan una conversación entre arte contemporáneo, ciencias y el rol de los espacios museales cuestionándose sobre el rol comunitario de estos. Asimismo, García y Alvares, trasladan esta discusión a las artes escénicas, particularmente nos invitan a conocer una experiencia de aprendizaje teatral para jóvenes privados de libertad de la ciudad de Loja, Ecuador. Ambos artículos adjudican al arte, un rol educativo a partir de sus posibilidades de construir comunidad. En un sentido similar, Losada sitúa su marco referencial en el activismo feminista y en las artes circenses. La autora reflexiona en torno a corporalidades interpeladas por el arte, pero también por el movimiento feminista en Argentina, el año 2015. Estos primeros artículos tienen en común, la deliberación de la práctica artística y sus significancias en diversas comunidades y territorios.

Los siguientes artículos relevan la discusión sobre el arte y el espacio público. La autora Maturana-Fuentealba, interpela a la práctica artística para que revele las problemáticas de la sociedad contemporánea, y se centra en un conflicto tan importante para Chile, como el de viviendas para migrantes en el área central de Santiago (2015 - 2019). Por su parte, la autora Arroyo señala como una creación artística puede develar una ausencia, a través de la “La torre vive” (2018), de Janet Toro. Ambas investigaciones intentan despojar al arte como un ente estético, y más bien lo convocan a su capacidad de dialogo con la sociedad y a su vez con el espacio público.

Los últimos artículos proponen ensayos estéticos. Bravo y Rodríguez discuten desde Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy y Paul Valéry respecto a la danza como una manera de habitar el mundo, indicando que la danza no está inscrita solo al arte del movimiento, sino que se tiene que comprender como un pensar desde el cuerpo. Por otra parte, Gómez investiga el trabajo del grupo de artistas y activistas mapuches “Catrileo+Carrion” quienes tensionan la resistencia al lenguaje colonial que se identifica en sus videos ensayos. El autor evidencia una discusión estética y política representada en este colectivo. En otro aspecto, Cáceres tensiona el concepto de libertad en dos casos específicos que para el autor representan la poética musical popular. De esta manera, los ensayos aquí presentados establecen un diálogo con la danza, las artes visuales y la música.

Finalmente, las secciones de reseña, tesis de pregrado y entrevistas relatan experiencias actuales que luego de unos años serán valiosos archivos sobre la escena nacional. Las reseñas en este número tienen un gran valor, ya que son escritas por artistas en su afán de establecer un ejercicio de escritura sobre una obra, lo cual genera a la vez que indaguen en sus propias prácticas, es así como las reseñas de las autoras Rojas y Schwerter constituyen un aporte para la escritura artística de la danza y el teatro. En cuanto a la tesis de pregrado, Montserrat Salas investiga sobre los discursos corporales en la educación escolar, su trabajo logra evidenciar tales discursividades, pero además es una invitación a estudiar el saber pedagógico desde el cuerpo. Sobre la entrevista, Guillermo, director de la escuela de Artes Escénicas y Artes Audiovisuales de nuestra facultad genera una grata conversación con Antonia Fernández Vergara, destacada actriz y educadora, de Cuba, quien discute sobre la representación teatral en la sociedad contemporánea. Por último, les invitamos la lectura de este número y sus distintas secciones que pretenden albergar las distintas comunicaciones de la investigación artística.

Editora
Marisol Campillay Llanos
mcampillay@academia.cl

¿Qué tal si...? Una conversación sobre arte contemporáneo y ciencias: interpelando los espacios museales hoy

What if...? A dialogue about contemporary art and science: questioning museum spaces today

Andrea Avendaño Caneo¹

MUSEO DE LA NADA

Susan Dorsey²

NATIONAL PARKS FOUNDATION

Resumen. ¿Qué tal si los museos fuesen espacios comunitarios que elevaran narrativas locales, historias y futuros? ¿Qué tal si el arte contemporáneo pudiera usarse para alentar la coproducción de conocimiento a través del diálogo y la experimentación, centrándose a la vez en la equidad social? ¿Qué tal si hubiese un reconocimiento al hecho de que todos tenemos conocimiento con el cual contribuir, compartir y formar y así descentrar la idea de “un experto”? Este trabajo pretende compartir un diálogo entre dos investigadoras interesadas en una nueva realidad para los espacios museales y exhibitivos desde la perspectiva del arte contemporáneo y la ciencia. Nos hemos hecho tres preguntas que, desde la biomimética, el arte contemporáneo y la sustentabilidad, serán respondidas como una metodología de trabajo. Tenemos como premisa que para poder pensar una educación equitativa debemos recurrir a los conceptos de reciprocidad, colaboración y compromiso que la educación decolonial ha sugerido. Creemos que estos conceptos ofrecen ideas alternativas a lo que un museo puede ser: un espacio donde la comunidad mantiene el poder de decisión en la administración de su patrimonio y su lugar en la historia. Nuestro objetivo es demostrar que a través de la co-creación los museos comunitarios y el arte contemporáneo pueden ofrecer exposiciones que representen las voces locales. Intentaremos en este diálogo proponer respuestas a la interrogante de qué sucedería si los espacios museales trabajaran para una mayor equidad social en sus territorios.

Palabras clave. Arte, Biomimética, Pedagogía decolonial, Coproducción, Museos.

¹ Artista visual y educadora. School of Visual Arts. New York. Estados Unidos. Fundadora Museo de la Nada. Chile. Estudiante antropología. Instituto de Altos Estudios Sociales, San Martín, Argentina. Mail avendanoandrea@gmail.com. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3354-4077>

² Bióloga y artista. National Parks Foundation. Washington, D.C. Estados Unidos. susan.jennifer.dorsey@gmail.com. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4008-5980>

Abstract. What if museums could be community spaces that elevate local stories, histories and futures? What if contemporary art could be used in museums to encourage the co-creation of knowledge through dialogue and experimentation while centering equity? What if there was a recognition that we all have knowledge to contribute, share and shape with while decentering the idea of ‘the expert’? This work will showcase the dialogue between two researchers interested on a new reality for museums and exhibition spaces, from the perspective of contemporary art and science. The above three stimulations will be explored through biomimicry, contemporary art and sustainability, as a frame to work with rural schools. We come from the premise that, in order to conceptualize equitable education, we must explore and implement reciprocity, collaboration and commitment, just as decolonial pedagogy has suggested. We believe these concepts offer alternative ideas as to what a museum can be; a space where the community holds the decision-making power in managing their cultural heritage and its place in history. Our work will demonstrate how community museums and contemporary arts can build spaces that offer more than exhibitions by representing local voices through co-creation. In doing so, we aim to provide the answers to the overarching provocation: What if museum spaces worked for a bigger social equity in their territories?

Keywords. Art, Biomimicry, Decolonial pedagogy, Co-creation, Museums.

Introducción

Trabajar desde el arte y la ciencia en los espacios museales y expositivos no es algo nuevo. Desde el siglo XVIII innumerables exposiciones han utilizado estos temas. Dibujos, ilustraciones y pinturas han reunido a científicos y artistas para representar el mundo. Pero abordar el arte y las ciencias de forma ética y política en tales espacios no ha sido recurrente, como tampoco la participación de comunidades marginalizadas.

A través de este trabajo queremos compartir una conversación entre una bióloga y una artista a propósito de esta problemática y desafiar al museo en su concepción hermética. Proponemos abrir estos espacios para que las tecnologías de la naturaleza puedan compartir sus movimientos para dirigirnos hacia a un trabajo en comunidad. Queremos también instalar nuestro diálogo sobre una plataforma decolonial sobre la base de tres preguntas no agotadas y en contraste con la visión académica clásica que insiste en comenzar un debate y concluirlo al mismo tiempo.

De esta manera, discutiremos acerca de las conexiones entre los museos, el arte contemporáneo y su aporte a la educación. Mostraremos cómo el arte contemporáneo ha jugado un rol crucial en la transformación de los museos, así como la necesidad de renovar el concepto de museo comunitario desde la propuesta de una metodología que se centra en la co-creación. Pensamos que los museos son espacios de educación significativa cuando su objetivo es establecer un diálogo entre la audiencia y las muestras. El conocimiento se vuelve “comunitario” si se genera junto a la comunidad y se desmantelan las metodologías museales unidireccionales de divulgación.

Queremos proponer ideas alternativas a lo que puede ser un museo: un lugar donde la comunidad tiene acceso a la toma de decisiones sobre su patrimonio cultural y el lugar que ocupa en la historia. Para ello nos hemos “encantado con la tecnología” (Gell 40-41) de la naturaleza y las motivaciones que requiere para el intercambio de conocimiento entre las especies. También pensamos en nuevos espacios abiertos desde los movimientos que la naturaleza hace para

sobrevivir en comunidad. Iremos alternando ejemplos de este enfoque desde el arte contemporáneo y la biomimética, esta última como instructora en una nueva ética para el descubrimiento.

El arte contemporáneo y la biomimética

Desde el episodio del *Urinario* de Marcel Duchamp en 1917, hay un cambio en la percepción de los objetos en los espacios de exhibición. Este evento generó una transformación radical en la producción de las artes visuales, pero para nuestro trabajo significa también concebir a los objetos expuestos desde una multiplicidad de dimensiones. Tanto el *Urinario* de Duchamp como los *collages* de comienzos del siglo XX, los ensamblados de Kurt Schwitters, las instalaciones de Robert Rauschenberg o la semiología de Joseph Kosuth con “una y tres sillas” derriban la idea dominante de la representación de los objetos y abren esa estrecha concepción a un amplio y diverso significado.

Estos artistas tomaron los objetos como protagonistas de la dimensión cultural de la sociedad, tanto en lo político como en lo económico, para responder a la pregunta de cómo nos relacionamos con el mundo material. Por otro lado, todo este cambio en las artes visuales implicó un reto directo a los museos dedicados a la etnografía museal, que, desde un punto de vista actual, ha perpetuado una percepción muy sesgada de las relaciones sociales que han producido los objetos a través de la historia.

Como un ejemplo de esto, nos interesa mostrar la obra *Automobile tire print* de Robert Rauschenberg, que ha sido interpretada de diversas formas como grabado, dibujo, performance y pieza procesual. Esta creación muestra la huella de un neumático como un signo cotidiano y, a la vez, estéticamente complejo. En este ejemplo, el objeto cotidiano no está presente, pero sí su recorrido habitual. No nos detendremos en calificar ni detallar su perspectiva gráfica, pero sí en cómo en la contemporaneidad los objetos cotidianos se transforman simbólicamente para la coproducción de conocimiento.

Tal como las pedagogías decoloniales han intentado desarticular la clásica sistematización del conocimiento, es de interés para nosotras mostrar que la biología podría interpelar al arte para crear un nuevo orden. Queremos preguntarnos cómo estas dos disciplinas podrían contribuir a una educación más equitativa cuando se habla de museos. La biomimética da evidencias de que el mundo natural, sus sistemas y procesos, recurren al intercambio de conocimientos para subsistir. Siguiendo este patrón, sostenemos que los espacios museales (territorios) tienen la posibilidad de abrirse a la información de todos los involucrados. El punto fundamental es que sin intercambio justo las comunidades no sobreviven.



Fig. 1: Automobile Tire Print (1953) Robert Rauschenberg.

Las percepciones y conocimientos que obtenemos de la naturaleza pueden convertirse en metáforas que nos ayuden a comprender mejor nuestras experiencias. A medida que aplicamos estas metáforas nacidas de la observación de los procesos y sistemas naturales a los métodos de enseñanza, aprendizaje y organización comunitaria, nos involucramos en la biomimética, una práctica antigua (Brown 16-17). En los tiempos modernos, esta práctica se usa a menudo en el campo de la ingeniería. Sin embargo, estamos interesadas en comprender cómo los procesos y sistemas dentro de la naturaleza pueden ofrecer también estrategias para el aprendizaje y la organización comunitaria. Queremos descubrir los planos de la naturaleza para construir futuros positivos que respalden el crecimiento colectivo y provoquen una mirada menos alienada de las audiencias hacia la naturaleza, cuestión importante para proponer una pedagogía decolonial (Berryman, Soohoo y Nevin 20).

En ese mismo sentido, el arte contemporáneo muchas veces no pretende producir para un objetivo final determinado, sino que se centra más bien en el proceso de creación, sin preocuparse por la respuesta del espectador. La perspectiva procesual y desinteresada ha sido, de manera contraria, una de las características fundamentales del arte acción, las instalaciones y las obras multisensoriales, que han dejado en segundo plano el valor mercantil y capitalista de las piezas en pro de subrayar el valor ético que conlleva la reciprocidad del conocimiento.

¿Qué pasaría si los museos pudieran ser espacios comunitarios que eleven historias y futuros locales?

Fred Wilson presentó, en 1992, *Mining the museum*, una producción en la que reorganizó el museo Maryland Historical Society (MHS). En esta obra no hubo “piezas creadas”, sino que elaboró un nuevo orden donde algunos objetos menospreciados interpelaban a los que habían tenido supremacía en las exposiciones. Con esta instalación puso en primer plano las experiencias de los nativos americanos y afrodescendientes en Maryland que no habían sido revisadas antes o que no habían sido expuestas en ese contexto (Corrin 305).



Fig.2: Mining the museum (1992) Fred Wilson. MHS.

Claire Bishop, en su libro *Museología radical*, postula que los museos tienen hoy la oportunidad de ser contrahegemónicos y que “el museo, como un agente histórico activo, habla en nombre no del orgullo nacional ni de la hegemonía, sino desde el cuestionamiento y el disenso creativo” (Bishop 83). La obra de Fred Wilson abre esta posibilidad en un museo histórico y establece un orden desbalanceado no para una nueva historia, sino para crear incomodidad sobre la historia ya escrita. Con este cambio de jerarquía despierta en la audiencia nuevos conocimientos y cuestionamientos. Esta obra permite ver que la museología, como se concibe hasta ahora, ha quedado obsoleta y no ha entrado en una discusión decolonial.

La obra de Wilson empuja a esta discusión. La incomodidad que produce no tiene como objetivo intencionar un discernimiento, sino que, a través del paseo por el museo, propone la posibilidad de un pensamiento crítico. Ello la vuelve un ejercicio de libertad y decolonial a la vez. El artista presenta a los espectadores una “nueva manera de ver el museo” y, al mismo tiempo, aboga por dar el espacio ético a esos “otros conocimientos” o “maneras de hacer” que siempre han coexistido. Desde esta visibilización desarrolla la reciprocidad de saberes. Es decir, la obra no está ni en los objetos ni en el orden material en sí, sino en ese intercambio equitativo entre saberes.

Según la pensadora bell hooks (*Todo; Teaching*), la reciprocidad es el intercambio de recursos de una forma justa. Y como recursos puede entenderse el tiempo, la atención, los bienes materiales, las habilidades y también el dinero. Nos parece interesante, desde este punto de vista, pensar que las varias dimensiones de los objetos que describimos al comienzo permiten revisar si esa reciprocidad se genera y si la existencia y el posicionamiento de los objetos es una estrategia para que la reciprocidad se cumpla. Al mismo tiempo, nuestra discusión se inscribe fuera de la museología, disciplina que ha mantenido una supremacía ideológica tendiente a la conservación de los orígenes coloniales.

Entonces, ¿qué marcos éticos deben existir para elevar las historias y los futuros locales? Desde la biomimética se puede observar que las redes de micorrizas que conectan las raíces permiten que los árboles se transmitan nutrientes entre sí y que los individuos jóvenes y enfermos se fortalezcan con el tiempo. Estas redes hacen que los árboles compartan su conocimiento sobre plagas y enfermedades al mismo tiempo que desarrollan resiliencia (Kimmerer 23). Cuando todos los árboles están sanos, todo el bosque crece fuerte junto con las redes de micorrizas que hacen esto posible. Esta relación destaca la importancia de la reciprocidad a través del intercambio de conocimientos y recursos para apoyar el crecimiento colectivo. Esta antigua relación nos ayudó a identificar que un componente clave para construir una metodología que eleve las historias locales es compartir. La reciprocidad de los árboles posibilitada por el hongo micelio, que crea redes de micorrizas, conduce al crecimiento colectivo. De manera similar, cuando compartimos, algo más grande y nuevo crece.

¿Qué tal si el arte contemporáneo pudiera alentar la coproducción de conocimiento a través del diálogo y la experimentación, centrándose, a la vez, en la equidad social?

En el arte acción y los *happenings*, la audiencia ha sido crucial en la experimentación como colectivo. Sin la audiencia estas obras no podrían existir; los artistas necesitan que el público experimente, tal como ellos (los autores), una experiencia única, sin réplica. Este es el motivo de la creación: un final desconocido, puesto que la vivencia produce algo insospechable. Si bien muchas obras tienen una intención y un tema premeditado, la reflexión final es dejada, de forma abierta, a la audiencia. La co-creación, en este caso, tiene como premisa el pensamiento crítico en libertad.

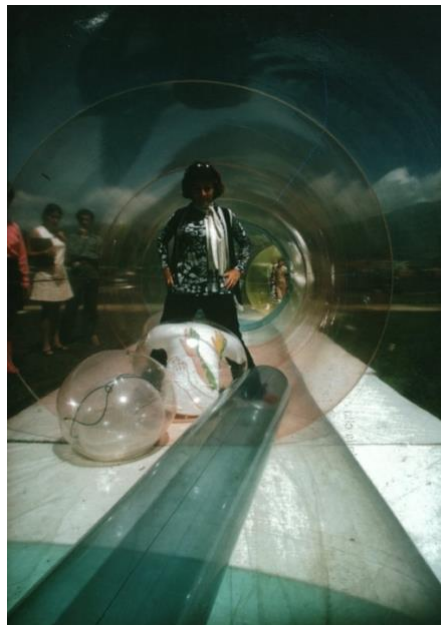


Fig. 3: Fluvio subtunal (1969) Lea Lublin. Rosario.

Existen obras de arte que, desde la década de 1960, muestran este argumento, como la obra de Lea Lublin, *Fluvio subtunal* (1969), “inspirad[a] en la construcción de un túnel subterráneo que uniría las ciudades de Rosario y Santa Fe” (Aznar 56). Para experimentar la obra los visitantes entraban en un laberinto espiral para descubrir algunas cosas esenciales de la vida relacionadas con la naturaleza: tierra, agua, sangre, productos agrícolas, etc. Además de la crítica al sistema capitalista y la incomodidad ante este nuevo tipo de estrategia artística, el arte acción se instala con las mismas estrategias que la pedagogía crítica. Según bell hooks:

The academy is not Paradise. But learning is a place where paradise can be created.

The classroom, with all its limitations, remains a location of possibilities. In that field of possibility we have the opportunity to labor for freedom, to demand of ourselves and our comrades, an openness of mind and heart that allows us to face reality even as we collectively imagine ways to move beyond boundaries, to transgress. This is an education as the practice of freedom (hooks 206).

La creación conjunta de conocimiento a través del diálogo, la equidad y la experimentación es una característica compartida por la biomimética: los árboles se comunican entre sí a través de impulsos eléctricos generados por sus raíces. Estos impulsos, a su vez, están influenciados por el hongo micelio que crece en las raíces y las rodea “operando como cables de Internet de fibra óptica” (Kimmerer 42). Este hongo crea redes de micorrizas que se extienden por todo el suelo del bosque y que pueden conectar un bosque completo. Esta red de madera ayuda a los árboles a compartir información. Así, por medio de la comunicación, asegura su supervivencia colectiva no solo gracias al intercambio de nutrientes, sino porque actúa como una red de defensa mutua (Wohlleben 35). El hongo es un mecanismo de comunicación que conecta a toda la comunidad al permitir a sus miembros dialogar entre sí sobre sus experiencias y entorno.

Más allá del territorio, la lección es el compromiso mutuo (hooks 205). Los bosques crean capas de sistemas que sostienen la vida a través de las relaciones, un mecanismo ancestral entre los árboles. Esta noción de generosidad incrustada en la cultura forestal se desborda, impactando incluso en el clima y la atmósfera. Las redes entrelazadas de raíces y micorrizas crean relaciones complejas que transforman a sus componentes a medida que interactúan. Juntos construyen mundos creando ecosistemas completos que respaldan el crecimiento. A medida que estas relaciones van evolucionando estas interconexiones no lineales constituyen un trampolín para la creatividad y la experimentación dentro de la naturaleza.

¿Qué tal si hubiese un reconocimiento al hecho de que todos tenemos conocimiento con el cual contribuir, compartir y formar, y así descentrar la idea de “un experto”?

La obra *Mining the museum* de Fred Wilson cuenta con varios componentes a través de los cuales se defiende una perspectiva multicultural y equitativa en los museos. Uno de los puntos clave que inciden en descentrar al experto es, justamente, la posibilidad que ofrece para compartir saberes y nuevas ideas, en especial cuando se refiere a objetos cuyo origen es una comunidad, cultura o civilización con una voz cultural marginal. Nos interesa repensar el museo, la museografía y los archivos y liberar, sin miedo, el conocimiento cuyo principio, muchas veces, no es quedar atrapado en un lugar. Pareciera que esta idea de “saber la forma correcta de cuidar los objetos de otro” tiene solo una manera de ejecutarse. Sin embargo, nosotras postulamos que el no ofrecer una vista equitativa de los saberes de las comunidades, su posicionamiento y aportes, genera una disminución en la confianza por parte de estas en su propio quehacer intelectual y vital (hooks 85). Muchas acciones de parte de los museos esconden un pensamiento patriarcal que no permite la autonomía de las comunidades que dicen “representar”. Es ahí donde la biomimética nos da más fuerza para entrar en esta discusión y nos permite observar cómo la naturaleza soluciona estos “problemas” de índole política.

“Un árbol solo puede ser tan fuerte como el bosque que lo rodea” (Wohlleben 17): esta cita nos ayudó a comprender la importancia de la comunidad. Por sí solo, un árbol alejado del apoyo que una comunidad forestal brinda a través de las redes de micorrizas no puede construir un ecosistema o vivir una vida larga, pues está más expuesto a amenazas, como el clima dañino. Con el apoyo enriquecedor de una comunidad conectada, su vida se extiende. Apartados de la red de madera, los árboles carecen de la información que necesitan para comprender su entorno y desarrollar resiliencia. La interdependencia es clave para el crecimiento de un bosque y solo es posible gracias al hongo que conecta a los individuos unos con otros para compartir conocimientos y recursos. Las redes de micorrizas nos recuerdan el poder del conocimiento colectivo y la descentralización del poder. Cuando múltiples perspectivas y sistemas de conocimiento reciben apoyo, reconocimiento y autonomía, el resultado es el crecimiento colectivo.



Fig.4: Sin título (We don't remember) (1991) Feliz González Torres.

Como un desafío, en los años noventa, Feliz González Torres, artista cubano, dejó dentro de un museo una pila de posters y caramelos que, con el tiempo, se fueron agotando. Esta obra no solo es un regalo para el público; es, sobre todo, un llamado a asumir una responsabilidad ante hechos que están aconteciendo. Es decir, la entrega requiere de una responsabilidad a cambio y este acto de reciprocidad es vital para el crecimiento de una sociedad saludable y consciente. La vida en su seno depende de esos lazos honestos y claros.

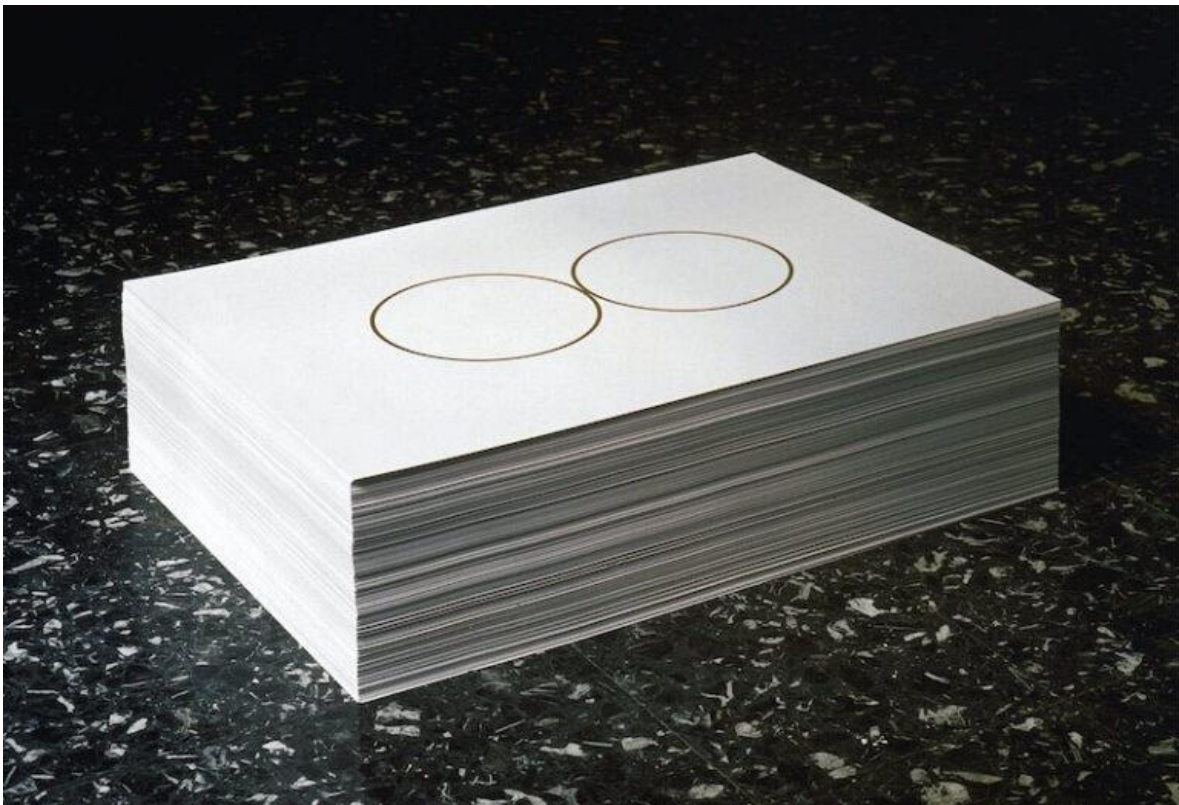


Fig.5: Sin título (We don't remember) (1991) Félix González Torres.

En el libro *Todo sobre el amor*, bell hooks insiste en la idea del amor como acto político, pues solo basándonos en él podremos crecer como sociedad y robustecernos gracias a un intercambio justo. Pero, además, señala que una comunidad fuerte, que ha sanado heridas, tiene la capacidad de acoger al “otro” sin miedo. Desde ahí está posibilitada para adoptar el amor como un posicionamiento político, sobre bases como el cuidado, el compromiso, el conocimiento, la responsabilidad, el respeto y la confianza es que podrá conformar una estructura para el intercambio con el exterior: de esta forma, ponemos los cimientos para construir una comunidad capaz de acoger también a los extraños.

La biomimética nos muestra materialmente que existen fuerzas que le permiten a una comunidad forestal transformarse y crecer sin el temor a la dominación y con “la confianza” de que el intercambio justo es la base para su sobrevivencia. Abogamos por esta idea y la hemos

tomado como fundamento para una metodología que busca, a través de la conexión con la naturaleza (visión ancestral), la producción de un conocimiento equitativo y decolonial. Desde ahí podemos pensar a los museos con mayor amplitud y no como un lugar donde existe el mero reconocimiento de individuos o su representación. Para nosotras es más bien un lugar vivo donde el desenlace puede ser el nacimiento de nuevos saberes justos.

Bibliografía

- Aznar, Sagrario. *El arte acción*. Madrid: Nerea, 2000. Impreso
- Berryman, Mere, Soohoo, Suzanne y Nevin, Ann. *Culturally responsive methodologies*. Bingley: Emerald, 2013. Impreso.
- Bishop, Claire. *Museología radical: O ¿qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires: Libretto, 2018. Impreso.
- Brown, Adrian Maree. *Emergent strategies: Shaping change, changing worlds*. Chico: AK Press, 2017. Impreso.
- Corrin, Lisa. "Mining the museum: An installation confronting history". *Curator: The Museum Journal*, 36.4 (1993), 302-313.
- Gell, Alfred. "The technology of enchantment and the enchantment of technology". *Anthropology, art, and aesthetics*, Jeremy Coote, ed. Oxford: Clarendon Press, 1994. Impreso.
- hooks, bell, *Teaching to transgress: Education as a practice of freedom*. Nueva York: Routledge, 1994. Impreso.
- *Todo sobre el amor*. Buenos Aires: Paidós, 2021. Impreso.
- Kimmerer, Robin. *Braiding sweetgrass: Indigenous wisdom, scientific knowledge, and the teaching of plants*. Minneapolis: Milkweed, 2013. Impreso.
- Wohlleben, Peter. *The hidden life of trees*. Toronto: Greystone, 2016. Impreso.

Recibido: 27 de septiembre de 2022
Aceptado: 01 de diciembre de 2022

“Teatro tras las rejas”, una ruta de inclusión: buenas prácticas de un proceso inclusivo de arte educación con jóvenes privados de libertad¹

“Theater behind bars”, an inclusion route: good practices of an inclusive process of art education with young people deprived of liberty

Carla García Marcelino²

UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA

Isabel Alvares Merchán³

UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA

Resumen. Este artículo propone una reflexión sobre el potencial educativo del arte escénico como recurso utilizado en el proceso de socio educación de jóvenes privados de libertad a partir de registros de buenas prácticas vivenciadas en el Centro de Adolescentes Infractores (CAI) de la ciudad de Loja, Ecuador. Ello sirve como referencia para la discusión sobre un necesario cambio de panorama de dicha realidad. La experiencia en el CAI comenzó con un primer trabajo enfocado en las emociones a partir de la creación de un diario para registrar impresiones sobre actividades plásticas, visuales y escénicas, con base en técnicas del teatro del oprimido. Dado el éxito de la práctica, evidenciado en el cambio de comportamiento de los jóvenes internos, se desarrolló una puesta en escena para que crearan su propia poética basada en la exploración de una semilla cuya condición de ser un cuerpo privado de libertad podía transformarse en un espíritu libre. Ambas iniciativas fortalecieron un trabajo interdisciplinario, comentado aquí en diálogo con autores que apoyan la temática de la responsabilidad social desde la educación artística como eje inclusivo en el proceso de socio educación carcelario.

Palabras clave. Arte educación, Teatro, Privación de libertad, Inclusión, Humanismo.

Abstract. This article proposes a reflection on the educational potential of scenic art as a resource used in the process of socio-educational education of young people deprived of liberty based on records of good practices experienced in the Center for Adolescent Offenders (CAI) in the city of Loja, Ecuador. This serves as a reference for the discussion on a necessary change of panorama of said reality. The experience in the CAI began with a first work focused on emotions from the creation of a diary to record impressions on plastic, visual and scenic activities, based on techniques of the theater of the oppressed. Given the success of the practice, evidenced in the behavior change of the young inmates, a staging was developed so that they could create their own poetics based on the exploration of a seed whose condition of being a body deprived of liberty could be transformed into a free spirit. Both initiatives strengthened interdisciplinary work, commented here in dialogue

¹ Financiado por el Proyecto de Vinculación Académica de la carrera de Licenciatura en Artes Escénicas “Teatro tras las Rejas” desde la Dirección de Vinculación con apoyo de la Unidad de Gestión Cultural de la UTPL.

² Doctora en Educación, Universidad Federal del Paraná, Brasil. Docente-investigadora de la Universidad Técnica Nacional de Loja, Ecuador. Mail. csgarcia4@utpl.edu.ec. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7317-7278>

³ Magister en Gerencia y Liderazgo Educativo. Docente-investigadora de la Universidad Técnica Nacional de Loja, Ecuador. Mail. ilalvarez@utpl.edu.ec. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9471-4319>

with authors who support the theme of social responsibility from artistic education as an inclusive axis in the process of prison partner education.

Keywords. Art education, Theater, Deprivation of freedom, Inclusion, Humanism.

Introducción: una mirada desde afuera

... cerrar los ojos al egoísmo para abrirlos al amor... (Fernando Rielo)

Este artículo de sistematización de una práctica artística registra una experiencia en el Centro de Adolescentes Infractores (CAI) ubicado en la ciudad de Loja, sur del Ecuador. Un lugar “afuera”, al margen de la mirada convencional.

Afuera es un estado de espíritu, un momento; afuera es estar, no ser. Afuera de cualquier cosa uno tiene apenas un punto de vista, esto no significa que sea lo que parezca ser, a veces ni de cerca era lo que se pensaba. Afuera de los espacios hay muchos otros espacios y cada uno formula su concepción sobre sí mismo, sobre lo que es privación y lo que es libertad. Así fue que a un espacio universitario llegó una invitación para un trabajo teatral dentro de otro espacio, hasta aquel momento desconocido, el espacio de personas privadas de libertad.

Partiendo del criterio de que ser inclusivo no es una misión, ni una vocación, sino una decisión consciente sobre la responsabilidad universal que ocupa en un lugar en la conciencia colectiva y el espíritu humano por su propia naturaleza, se decidió pasar al otro lado. Cada uno cargando su mochila de esperanza y fe en sí mismo, para no juzgar y entregarse a un trabajo de calidad, aunque el conocimiento académico le faltaría a muchos de los jóvenes internos.

Impulsados por la idea de una educación en el éxtasis para construir sentido, desde la pedagogía del amor, había una predisposición a la cercanía, el respeto y el diálogo. Sin prepotencia, se instauró la expectativa de vivir algo trascendente a partir de los aspectos intangibles del culto dúlico, lo que implica dignidad y calidez en el proceso horizontal de enseñar y aprender (Ortiz, Salazar y Ortiz Criollo). Para unos, era la energía del universo conspirando a favor de nuevas oportunidades para aquellos oprimidos; para otros era “el exigente amigo Jesús que indicaba metas altas para abolir las barreras de la superficialidad y del miedo” (Nguyen Van Thuan 23) en la construcción de nuevos hombres y mujeres decididos a salir de la zona de confort en el camino de la inclusión.

La metodología de arte educación, articulada de forma estética e interdisciplinar, acogió a los jóvenes internos, que no tenían conocimiento previo del teatro o de sus propias capacidades artísticas. La propuesta era la de apoyarse en una práctica teatral desde una pedagogía escénica cuyo compromiso primordial es cuidar de las emociones. Dentro de esta perspectiva, se optó por explorar técnicas del teatro físico corporal y por desarrollar juegos dramáticos enmarcados en la línea del teatro del oprimido. Dichas dinámicas conducen a un sentido de transformación de la vida misma, en que lo relevante es contribuir a una lectura desde el contexto y no directamente desde el problema personal. De acuerdo con Santos, “el oprimido es el objeto de la narrativa de los demás y es un gran paso cuando se convierte en el narrador de su propia historia” (*Teatro* 30), aunque el proceso sea largo. Sin embargo, para que el oprimido pueda narrar su propia historia debe participar con compromiso, confianza y predisposición para trabajar en el campo físico y de las ideas artísticas. Para ganar esta entrega y conscientes de que “reducir la percepción humana a su carácter sensorial, sin tener en cuenta los otros caracteres que la acompañan (estimulado, instintivo,

emocional, imaginativo, desiderativo, racional, intuitivo, intencional), ha sido una mala gestión en la historia del conocimiento” (Rielo, *Concepción* 43), el trabajo empezó por la construcción de un vínculo sincero entre los integrantes de los grupos de trabajo. Aparte de la técnica académica, introducir el pensamiento de “ser más” es estratégico, de acuerdo con Riello (ídem), para provocar un llamado, estimular una predisposición de salir de, para llegar a, “indicando que uno es un ser finito abierto a la perfección, al infinito” (Rielo, ídem. 45).

Fuera de eso, ser más persona, más espíritu, más cuerpo, más autoestima, más amor propio, más conciencia colectiva, desemboca en el desarrollo de un sentimiento de pertenencia necesaria para edificar una estrategia de expresión de sentimientos e ideas a través de las artes visuales y las escrituras, gradualmente fusionadas en un proceso de transición para creaciones performativas de teatro. La idea era darle más sentido a la vida dentro de los muros fortaleciendo el sentido de existencia infinita. Esta perspectiva humanística fue importante desde el inicio para replantear una práctica docente en un nivel de responsabilidad y compromiso nunca experimentado por los intervinientes, pero desde una visión académica, no asistencialista. Educar también es amar, aunque no todo concepto de amor sea educativo, pues muchas veces es confundido con procesos opresores motivados por pasiones mediocres.

El amor libera. El amor, de acuerdo con Riello, “es el acto por excelencia en el ser humano porque: a) no reduce, sino potencia, eleva, engrandece; b) no excluye, sino incluye, comprende, soporta; c) no fanatiza, sino dialoga, comunica, pacífica” (*Concepción* 79). Para eso, educar en espacios de privación de libertad requiere también empatía. Sobre el tema, el cardenal Nguyen Van Thuan señala que no es tan simple como se podría pensar experimentar toda la debilidad, la fragilidad física y mental cuando el tiempo pasa lentamente: “¡Hay días en que, al límite del cansancio, de la enfermedad, no puedo ni recitar una oración!” (NguyenVan Thuan 28). Esos días pueden ser días de aprendizaje en los que la competencia más grande a desarrollar es la oportunidad de conocerse un poco más a sí mismo. La educación estética que tiene esta visión humanista puede promover mecanismos para que, aunque privado de libertad física, el alumno pueda ser libre dentro de sí. Otra perspectiva fundamental en el proceso metodológico fue la pedagogía freiriana encaminada a “problematizar a los estudiantes como seres en el mundo y con el mundo, desafiados, conectados y críticos” (Freire 40). Esta visión impulsó un cronograma de actividades de encuentro semanal, de una hora, iniciado en mayo de 2020, a partir del cual se fue organizando un camino para el quiebre de los paradigmas negativos marcados por el rotulado de delincuente juvenil.

Conscientes de adentrarnos en un territorio sensible, apoyados en la idea de Riello de que “la primera riqueza de uno es su juventud” (*En el corazón* 132), el grupo de universitarios reconoció, en aquellos jóvenes privados de libertad, personas que seguían buscando, de manera exacerbada, resignificar su existencia para encontrar el lugar/espacio olvidado o perdido dentro de sí mismos. Surgió, como apuntaba Riello, “un movimiento de gran ideal universal en una juventud universal” (*En el corazón* 128) dispuesta a una experiencia trascendente. Así se desarrollaron, por medio de una pedagogía de las artes, dos proyectos: un diario para las emociones y la poética de la semilla.

Un diario para las emociones

La elaboración de un “querido diario” fue una estrategia diagnóstica con relación al impacto de las actividades artísticas que recibirían los jóvenes privados de libertad a la vez que sería el registro de las impresiones del proceso de educación integral propuesto. Catorce jóvenes de entre 12 y 20 años, de mirada curiosa, al principio con cierta reserva, aceptaron hacer un pacto de confianza con los alumnos voluntarios de la Compañía de Teatro y de la carrera de Artes Escénicas de la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL), a partir del cual ambas partes emergieron como ganadoras de experiencias y beneficiarias del proceso.

En este escenario, como en el teatro del oprimido, “la estrategia es bilateral, lo que enseña aprende y lo que aprende enseña” (Santos, *Teatro* 76). Así, el primer encuentro problematizó el tema de la invisibilidad del sector penitenciario –“¿quiénes somos nosotros?”– para crear argumentos estéticos para representarse a sí mismo, cruzando enfoques conceptuales básicos que los conducirían a pensar en la constitución del yo (ser), persona, y en la condición del yo privado de libertad (estar), situación. Esta condición suele ser inseparable, como lo expresa el registro de Jones: “Quería cambiar mi forma de ver la vida porque a veces nada tiene sentido y me encierro en un círculo donde creo que nunca me iré”.

Desde la consideración de “la persona humana [como] un ser místico porque su naturaleza posee la capacidad esencial de tener experiencia positiva e incrementativa de todos los valores o virtudes, independientemente de la raza, cultura, religión e, incluso, de la no creencia” (Rielo, *Concepción* 52), el trabajo debía justamente ofrecer mecanismos para el fortalecimiento de este espíritu por medio del cuerpo en la búsqueda de la expansión de esta persona que apunta Riello.

Poco a poco, los garabatos crearon significados que dieron lugar a discusiones sobre cosmovisiones, contextos y puntos de vista con cierta función digestiva en la representación de fragmentos significativos de los relatos de los jóvenes participantes. Recién en la cuarta sesión, dos de ellos propusieron hablar en público: “Tengo miedo de hablar, pero quiero hablar porque decidí que quiero cambiar mi vida” (Arthur, entrevista personal, 20 octubre 2020). Se puede evidenciar que, en su discurso, este joven solicita un sentido de la vida para enfrentar las debilidades. Esto refuerza la afirmación de Santos de que “los temas más difíciles no se deben evitar ni silenciar, hay que afrontarlos” (*Kuringa* 283). Fue precisamente en este esperado momento que se inició el proceso de fusionar la dinámica del arte escénico con las artes visuales predecesoras a los registros descriptivos en el “querido diario”.

Una de las primeras actividades de transición entre el bolígrafo y la escena fue el juego de relectura de imágenes. La obra elegida por ellos fue una Santa Cena, pintada en la pared del comedor. Se animaron y probaron varias posiciones frente a las imágenes, proporcionales a sus tamaños reales. Hablaron de las características físicas que caracterizaban a los personajes, con las que se compararon, pues algunos se parecían a las suyas. Por otro lado, otros se centraron en la actitud corporal. En ese momento la máscara del criminal cedió el paso al niño que se entrega a los juegos de fantasía fingiendo ser otro. Las fotos individuales, pegadas en el diario como un aspecto lúdico, abrieron un canal de comunicación indirecto al verse retratados desde otra perspectiva.

Tras esto, se implementó el ejercicio de la silla, desafío que iba mucho más allá de la simple dinámica de ocupar un espacio físico. Ya existían varios tipos de ocupación de espacios metafóricos en las relaciones de poder entre ellos. Entonces, para algunos, el juego fue una amenaza y para otros una oportunidad. El juego de la silla implicó un nuevo soporte comunicativo, un cuerpo activo, útil para dominar nuevos espacios en un contexto donde convertido en un espacio de

libertad, de permiso. Sin mucha técnica, el juego brindó una experiencia adecuada para la iniciación al teatro, que según Boal “debería comenzar con el cuerpo de personas interesadas en participar de la experiencia” (133). Al permitir la participación en ambas situaciones, la del oprimido, que trata de sentarse en la silla, y la del opresor, que intenta detenerlo, se crea una empatía instantánea: cada uno se pone en el lugar del otro.

Tales impresiones quedaron registradas, por ellos, en el diario: reflexiones más allá de las paredes, en un intento por resolver otros problemas. El diario, como introducción al trabajo corporal, sirvió de preludeo a la entrega y la confianza, cualidades que también se utilizaron con gran aplomo en el juego del “punto focal estratégico”. Al principio, el jugador del centro se movía muy poco, tampoco hubo interacción entre los que estaban sentados. Las miradas eran muy rápidas, no decían mucho. Desplazadas hacia abajo, aparte de no tener expresividad, eran desviadas hacia los lados, hacia las manos. Pero, la necesidad de “ganar” el juego, o al menos intentar sobrevivir más tiempo en él, los llevó poco a poco a interactuar visualmente.

Una pausa para interpretar la situación y hablar sobre el papel de la mirada fue suficiente para conectarlos. Al jugar de nuevo, ya existían, aunque sin libertad. “Existes, incluso si no tienes libertad”, dice Pablo Balo (cit. en Tagu). La privación de libertad no debe atravesar el proyecto existencial del ser humano porque este es temporal, lo que también abarca el proceso. Por lo tanto, nada debería impedir que una persona se mejore física, psicológica y emocionalmente mientras espera. Balo afirma también que “la vida cotidiana de una persona privada de libertad se reduce a la espera y de alguna manera, por eso algunos pierden su identidad” (entrevista, 30 mayo 2019) y van coleccionando miedos, incluso el miedo de existir, de cambiar, de trascender. “¿Qué es el miedo?”, se les preguntó a los jóvenes: muchas bocas se cerraron, muchas cabezas se agacharon y muchas miradas se desviaron.

La pregunta que sirvió de base para la primera performance escénica fue la de la muerte, o la del abandono materno, o la de volver a aquel entorno de privación por fallar en el futuro. Dejado a un lado el tema dramaturgico elegido, se exploró una silla como un objeto artístico para crear, a partir de ella, distintos movimientos. Pies, manos, caderas, rodillas, cabeza; exploradas sentados, arrastrándose, girando, levantándose, empujando, en un ritmo, en una secuencia. Después de muchos intentos se debían elegir solo tres movimientos, que fueron repetidos hasta su memorización. Y lo hicieron también sin las sillas.

Para muchos fue una sorpresa estar ahí, haciendo tres movimientos, sin el objeto de referencia. A otros les pareció gracioso. Fue entonces que se introdujo el tema del miedo y el juego se convirtió en una actuación. Cada cual, de acuerdo con lo suyo, aumentaba o disminuía la intensidad de los movimientos, poniendo fuerza, violencia, fragilidad o curiosidad en las acciones. Además, el ritmo ahora podía cambiarse porque con este se puede expresar también algo sobre el miedo, ya sea demorando o acelerando los movimientos, según el sentimiento de cada uno respecto a esta sensación. La performance fue concluida y posteriormente registrada en el diario para crear nuevos recuerdos y replantear la inclusión.

El teatro construido sobre la interactividad colectiva genera aprendizaje mutuo: en el caso presentado este fue uno de los resultados más relevantes porque “descubriendo el teatro, el ser se descubre humano” (Boal 22). Por ejemplo, los estudiantes voluntarios de teatro descubrieron que cualquier signo suyo de acercamiento hacia los internos provocaba que estos llevaran los brazos y las manos hacia el pecho en un movimiento de cierre, una actuación natural complementada con la

bajada de la frente. En todos los juegos, incluso en los repetidos, era necesaria una orden insistente: “suelta los brazos, levanta la cabeza, mantén la mirada”. Por eso el teatro, “en el sentido de la liberación de los oprimidos, es acción en sí mismo, y es preparación para acciones futuras, porque no basta con interpretar la realidad: ¡hay que transformarla!” (Boal 19). Para conseguirlo hay que partir por uno mismo, desde el mundo interior, en diálogo con el mundo externo.

Dada la inmensidad de los universos que se cruzaban, transformar la realidad se convirtió en una pretensión inútil, por el corto plazo disponible para el trabajo inicial. Ya habían pasado tres meses, por lo que se acordó que todos los esfuerzos se dirigirían a una siembra. Como última actividad de esta fase inicial se propuso un experimento estético. Invitados a crear colectivamente una obra de teatro, los jóvenes internos se cuestionaron: “¿qué historia vamos a representar?” Un fragmento de *Hamlet* de Shakespeare fue rechazado por total falta de identificación.

El texto de Shakespeare, que puede ser un deleite en manos de estudiantes de teatro, era, en ese contexto, una amenaza a todo el esfuerzo construido. Pero la experiencia de confrontarse a él fue exitosa, porque se pudo comprobar la eficacia del mecanismo ‘ascese’, una de las técnicas del teatro del oprimido, que propone “el necesario ascenso investigativo desde lo micro, el caso particular, a lo macro, el contexto social, donde el caso particular necesita ser entendido dentro del contexto que lo inserta y envuelve para lograr una comprensión amplia” (Santos, *Kuringa* 87).

O sea, el texto de *Hamlet* no cumplía el propósito de una inclusión educativa del arte en este contexto porque, aunque el príncipe danés tuviera conflictos existenciales similares a los conflictos a nivel micro de cada miembro del grupo, en el aspecto macro no encajaba. Así, acceder al contexto en la obra de implicación artística no podía ser efectivo si se partía de algo ajeno a la realidad de los implicados. Inaugurar la vida teatral de los recién introducidos al mundo escénico con un *Hamlet* impedía “la representación de lo real al permitir la percepción desde otras perspectivas sobre la realidad” (Santos, *Kuringa* 87). La conducción debía partir de un contexto.

En la privación de libertad el contexto se confunde con la realidad. Vivir en una cárcel es recordar a diario la infracción, más aún en los sistemas carcelarios latinoamericanos, que poco enfatizan el proceso educativo de reinserción. Todo eso es materia prima del educador que, como apunta Freire, debe ser “inventor y reinventor constante de todos estos medios y formas que facilitan cada vez más la problematización del objeto a descubrir y finalmente aprehender por los aprendices” (Freire 18). El objeto a descubrir, en este caso, no era un objeto, era la persona de cada uno lidiando con esa realidad. Entonces, el héroe de Shakespeare fue cambiado por los héroes del presente, incitados a problematizar realidades de su contexto sin topar específicamente con la propia.

Ante un texto que se alejaba estética y contextualmente de su realidad, los internos del CAI recrearon nuevas versiones de *Hamlet*. ¿Cuántos príncipes hay presos en sus propias dudas infinitas y existenciales? ¿Quiénes eran estos príncipes? ¿Cuáles habían sido sus conflictos en el teatro de la vida? Al exponer la intención, provocada deliberadamente al grupo, los rasgos se relajaron automáticamente. Un cambio impresionante restauró el clima de confianza. Se inició una discusión muy fructífera entre los jóvenes presentes. El intento de dramaturgia surgió de sus pensamientos, sus vivencias y realidades, y nombraron como al protagonista “el guerrero de la libertad”.

¿Qué conflictos existenciales podía experimentar el guerrero de la libertad? Recelosos, contestaron a la defensiva: “no puede ser sobre nuestra vida, nadie querrá hablar de su pasado”. En este caso “un ser o no ser” solo puede estar en sintonía con la idea central del teatro del oprimido si respeta el límite impuesto en relación con la situación particular de cada uno, al entrar en el

contexto referido los factores sociales en cuestión⁴. Así, los sucesos de la obra que deben diseñar, desplegar y justificar el conflicto existencial del “guerrero de la libertad” podían retratar el día a día de la vida de muchos de aquellos jóvenes, pero no de uno en concreto. En otras palabras, la respuesta fue: “vale, no hablemos de la vida personal de nadie, no te preocupes, centrémonos en los problemas sociales, problemas que afectarían la existencia de una persona que vive aquí en nuestra ciudad, en nuestro barrio, en nuestra calle”.

Era una versión de la vida de cada uno de ellos, pero vista desde la perspectiva macro, la perspectiva social, no desde el sujeto aislado. De esta manera, la construcción de una estructura dramática los llevó a “tomar conciencia de su autonomía frente a los acontecimientos cotidianos, caminando hacia su verdadera libertad de acción” (Boal 25). No hablaron sobre la vida específica de ninguno de ellos, pero sí sobre el contexto que conocían. Propusieron que el protagonista fuera encarcelado porque se había involucrado en un robo para costear las drogas que usaba para adormecer su dolorosa vida y todas las ausencias que vivía en su casa. “Ser o no ser” aparecía en el diario como un tema de muchas emociones.

Estos ejercicios de libertad constructores de subjetividades que el teatro proporciona enseñan a utilizar la observación, la selección, la comparación y la interpretación al activar el mecanismo de criticidad interno. Esto desencadena innumerables lecturas posibles de los espectros-actores al mismo tiempo que protege sus individualidades desde “la inmanencia, por la cual tendemos a entrar dentro de nosotros; la trascendencia, por la cual tendemos a salir de nosotros para unirnos a un ideal; y la ley de la perfectibilidad, por la cual tendemos a lo más perfecto” (Rielo, *Concepción* 44) como sujetos dentro de una actividad colectiva. Incluir, dentro de la perspectiva artística de la educación, es ser, hacer, afrontar, asumir y participar en la transformación porque “todos somos actores, pero, ciudadano no es quien vive en sociedad, es quien la transforma” (Boal, 30). ¿Utopía?, tal vez. Pero también decisión, amor, responsabilidad y fe en la humanidad.

La poética de la semilla

Ocupada todas las hojas del diario, el trabajo que se planteó a continuación fue el de estimular de forma más contundente el desarrollo teatral por medio de una performance a la que se llamó “poética de la semilla”. Esta se ideó como un acontecimiento único, en el que participarían los internos del CAI y los alumnos voluntarios de la UTPL, sin ensayos, entrelazando las habilidades que ya dominaban como resultado de los juegos teatrales y enfocándose en las posibilidades creativas del cuerpo privado de libertad. El cuerpo alejado de la vida social carga con una mente sin esperanza, agobiado por la opresión del sistema y la sociedad, de ahí que “el teatro carcelario puede servir como fuerza activa para tal lucha, dando riqueza y significado al difícil trabajo de encontrar y mantener la esperanza entre los muros” (Lucas 200).

Esta esperanza fue indagada y explorada en los juegos teatrales de expresión corporal y confianza para expandir la capacidad de resiliencia, saborear los procesos de libertad de la expresión artística y crear una partitura usando una analogía identificada desde el contexto: un huerto. La observación y la exploración táctil del pequeño pedazo de tierra existente en la parte

⁴ Ver Centro del Teatro del Oprimido: <https://www.ctorio.org.br/home/>

trasera de la institución fue la primera iniciativa generadora de muchas analogías. Pisar la tierra, limpiarla, cavar los surcos, enterrar las semillas y esperar era un proceso similar al de la vida, en el sentido de la transformación y los ciclos. La semilla que se transmuta para romper la tierra inspiraba reflexiones sobre lo que es la búsqueda o la espera de la libertad.

Parados alrededor del territorio dramático se escuchó un comentario de un voluntario del proyecto: “Lástima, el clima está seco, no creo que nada vaya a crecer de aquí”. Rápidamente uno de los internos se agachó y metió la mano bajo la tierra mostrando un puñado fresco, húmedo y fértil y dijo: “Es que usted solo está viendo el exterior, en el interior tiene vida”. En ese rato ya no se veía el huerto, ni las semillas, lo que se pudo observar era la narrativa del agobio de alguien que está bajo un orden social que enseña mucho sobre venganza, violencia, desprecio, fracaso y prejuicio, y que, además de castigar a la persona por el crimen cometido, lo marcará, frente a la sociedad y en su vida, con el rótulo perpetuo de delincuente.

Se comprendió así que el proceso creativo de la poética debía estar abierto a una construcción colectiva porque “los que hacen teatro al aire libre, en el ‘mundo libre’, tienen mucho que aprender de las personas que están en la cárcel sobre lo que es el teatro y cómo conecta a las personas” (Lucas 32). Esta decisión se apoyaba, además, en la comprensión de que en la performatividad “el arte es una metáfora de la realidad” (Fischer-Lichte 9) y que las ideas necesitan, para tener sentido, más que de palabras de presencia. De esta manera, como no sería posible hacer una performance sobre los jóvenes privados de libertad, se les pidió permiso para participar y construir con ellos una, cuyo punto de partida fuese el poema “Árbol”, de Gabriela Mistral. A partir de su lectura y con el apoyo de ejercicios de teatro físico, los internos jugaron a imitar el movimiento hacia la libertad de unas semillas enterradas (¿cómo se mueven?, ¿cómo funciona esa vida bajo el peso de la tierra?, ¿adónde va la rama que quiere ganar la libertad?, ¿cómo representar el movimiento de la libertad?).

Terminada la primera etapa, se emprendió la construcción dramática de la poética, sin intención de representar concretamente una historia lineal. La escena parte en una pequeña caja, de 40 x 40 cm, donde un títere sin rasgos descansa sobre una litera hecha a medida. Las paredes son frías y las pequeñas ventanas, reforzadas con rejas, permiten la vista de algunos paisajes exteriores, algo de verde, un pedacito de cielo, un molino de tiempo. Dentro de la pequeña reproducción de un espacio de privación de libertad hay también un lavabo, un orinal, un balón de fútbol, un cuaderno y una biblia moldeada con plastilina. El suelo imita un tablero de ajedrez. Una cuerda sirve como tendedero, extendiendo trapos de ropa diminuta. La puerta de rejilla permite ver un montículo de tierra, desde donde el muñequito llevará al público por un viaje metafórico plantando allí una semilla.

La poética de la semilla empieza en esa caja. Mientras un actor manipula el personaje, los demás están a su alrededor (físicamente, en el caso de los alumnos de la UTPL, y virtualmente proyectados en la pantalla, en el caso de los internos del CAI, ya que solo uno de ellos obtuvo permiso para salir). El monólogo del títere termina y la obra sigue en el escenario. Todas las sesiones de clases fueron grabadas para la construcción de la simultaneidad de acciones entre la proyección de la imagen y la acción en tiempo real de los voluntarios en escena. Aunque de forma híbrida, todos estaban juntos en el escenario dando vida a la propuesta escénica, que incluía narración, juegos, danza, teatro y poesía, enfatizando con ello que “el juego instiga y hace renacer una energía del colectivo casi olvidada” (Spolin, *Games* 15), especialmente en entornos inhóspitos como las cárceles.

Se optó por esta dinámica creativa porque en lugar de crear una obra lo que se pretendía era producir un evento en que los involucrados participaran de todo el proceso. Esto fortaleció al grupo de voluntarios de vinculación comunitaria que cree que “el teatro carcelario es una estrategia para una vida mejor”, como apunta Ashley E. Lucas (27) una de las grandes referencias investigativas en este tema a nivel mundial.

Mientras se establecía un formato a esta construcción colectiva, el grupo de intervinientes voluntarios tuvo la conciencia de que la contemporaneidad inspira un estado de urgencia emocional, de emergencia social, de impotencia intelectual y de supervisión selectiva por parte del entorno. Instigar el ánimo colectivo a lo largo del proceso también requirió un gasto de energía por parte de los mediadores. Había que borrar la idea de ser un profesor que imparte una clase para no estropear la frescura del momento, para no crear el estereotipo de que “uno enseña y otro aprende”. Desafortunadamente, esto sucedió. Y los voluntarios externos se propusieron vigilar su propio comportamiento para convertirse, como señala Spolin (Improvisación para el teatro 38) en “un compañero de juego, para contribuir”.

Pero no todo fue exitoso. Como todo proceso disruptivo, algunos factores, como la vergüenza a la exposición pública; el miedo al ridículo; la inseguridad con relación al cuerpo, por ejemplo, fueron impedimentos que solo la pedagogía del amor fue capaz de contornar. Es por eso por lo que Viola Spolin fue crucial para sostener este impulso proactivo al asegurar que “incluso si algunos jugadores no están respondiendo y parecen confundidos, se debe comenzar el juego” (Spolin, *Games* 27). “Se cava un hueco cavando”, dice la misma autora, y así fue, en efecto, como finalmente todos llegaron a disfrutar del proceso y se fueron solucionando confusiones y enredos, sin privarse de vivir las experiencias con dulzura y afabilidad.

Puesto que el lenguaje dominante desplegado por los jóvenes internos se traducía mayormente en gestos de violencia, uso de armas imaginarias, peleas en el aire, brazos cruzados sobre el rostro y el pecho, y que la tónica era buscar la neutralidad del movimiento, el grupo interviniente percibió que aquellos cuerpos iban a necesitar un lapso mayor del que se disponía para comprender la neutralidad expresiva y física, ya que llevaban demasiado tiempo acostumbrados a defenderse y atacar, lo que justificaba la necesidad de purgar sus cicatrices en un círculo vicioso.

Al respecto, Lucas aclara que “El teatro en prisión hace visible cómo las personas que cumplen condena tienen mayor complejidad y profundidad de lo que sugieren los estereotipos contruidos sobre ellos” (Lucas 33). Para los mediadores, al adentrarse en esta complejidad, fue patente que los cuerpos de estos jóvenes casi siempre respondían de la misma manera a las provocaciones de la vida, con ciertos movimientos específicos, y que el papel del teatro no era juzgar, sino llevarlos a experimentar su mística ancestral y su esencia ritual para romper algunas barreras con relación a la propia seguridad e identidad personal como ser humano, sea cual fuese su cuerpo.

En el juego teatral nadie nota la cualidad estética del organismo, sino cuánto sus movimientos proponen experiencias internas y nuevos descubrimientos sobre uno mismo al realizar una acción, ya que el juego “es una forma natural de grupo que proporciona la libertad personal necesaria para la experiencia” (Spolin, *Improvisación* 4). Y fue en el ejercicio de jugar a ser semilla, que ellos conjugaron el teatro físico con el juego teatral para cumplir con el objetivo

primordial de crear espacios de libertad de expresión imaginando una forma de vivir diferente dentro de los mismos muros.

Hacer teatro en el huerto provocó asombro y, al mismo tiempo, un cambio de paradigma hacia nuevas posibilidades de ser y existir, lo que permitió estimular la sensación de construir colectivamente. En el huerto se implementó también la estrategia de contar historias como recurso plástico, ya que el cuentacuentos colectivo de la propia historia de vida también es ritualista. Según Lucas, esta dinámica “tiene un significado especial para las personas presas que necesitan luchar para imaginar un futuro más allá de las rejas y la monótona realidad de la vida en el encierro” (Lucas 209). Gracias a esta experiencia momentos que fueron verdaderos espectáculos privados que nunca se repetirán.

La teatralidad explorada dentro de los muros de hormigón operaba a través de mecanismos semióticos del propio cuerpo del actor dentro de un proceso de comunicación artística en el marco de un lenguaje social ambiguo: estar en las historias de vida de estos jóvenes y hacer historia al colocarlos en un presente real que en general la sociedad quiere olvidar –el de los jóvenes delincuentes– plantea interrogantes introspectivos que desenmascaran el funcionamiento del sistema de rehabilitación penitenciaria y la manera como su *modus operandi* nos impacta a todos.

Este pensamiento sistémico era inevitable. El juego teatral como performance terminó desarrollándose de forma independiente desde la urgencia de alguien que necesita contar su historia de manera divertida, sin análisis psicológico, ni juicios. Esa fue la puerta que permitió la tan deseada apertura de la expresión. “La medida era amar sin medida” (Rielo, *En el corazón* 84). Al suceder esto, los recién llegados al arte teatral se dieron cuenta de que era fácil. El proceso de cultivo de esta obra escénica, en que el cuerpo fue un texto, generó profundas reflexiones. Historias de vida llenas de sonrisas, bromas, peleas, drogas, amistades, traumas, problemas económicos y padres ausentes contadas por los internos le entregaron al oyente investigador, al estudiante voluntario, dramaturgias que podrían trasladarse al escenario: “Quería volverme loco, llorar, gritar diciendo mami, defiéndeme, no dejes que me lleven... pero mami no pudo hacer nada” (Arthur, entrevista, 20 octubre 2020).

De esta manera, el teatro performativo en prisión abre un canal de comunicación a través de las paredes del encierro, expandiendo la atmósfera privada, y haciendo del actor un ser humano consciente de su olvido por parte de un sistema carcelario que muchas veces no está centrado en la rehabilitación. Considérese así que la percepción del entorno de un centro de detención y, en particular, de un individuo, es fundamental como motor impulsor durante el proceso de creación performativa, ya que una performance rige condiciones muy particulares de producción y recepción (Fischer-Lichte 49). Tal como señala Lucas cuando afirma que “el teatro en prisión pide que se acceda a las personas reales que se ocultaron deliberadamente” (Lucas 223), estos jóvenes sedientos de expresión artística, memoria plástica y motricidad, no sabían del impacto que provocarían con su honesta participación en la producción de sentido dentro de esa experiencia colectiva al hacernos comprender que no solo ellos, sino todos, estamos confinados por “muros sociales” carentes de empatía.

Si bien este artículo es un análisis de algunos datos referentes a una experiencia de poco más de tres meses, esta ofreció un mundo de descubrimientos corporales estilizados y humanamente decorados con palabras y sonidos que permitieron la reflexión colectiva de que cada uno es semilla y poeta de su historia. Esta vivencia llevó a sus participantes a ser conscientes de las repetidas veces que unos y otros quedan enfrentados a la vida ora como actores olvidados, ora

como espectadores hipócritas, advirtiendo así que la realidad es solo una perspectiva, no algo definitivo marcado por las acciones de un determinado momento.

Desde la perspectiva del teatro en la prisión, el cuerpo lee el espacio privado como un texto cuyos temas más destacados son el miedo, la venganza, la violencia y la humillación. Gracias a la dramaturgia, el cuerpo dialoga con estos factores “desafiando la lógica carcelaria al mostrar que las personas allí pueden trabajar juntas en paz, crear algo hermoso, realizar tareas difíciles y retribuir a los demás” (Lucas 220). En esos días de cultivo de la semilla, los cuerpos afectados hablaban poéticamente y la recopilación de las partituras creadas, jugadas, experimentadas, se convirtió en un material que dio origen a una obra de teatro ofreciendo, al crearla, una alternativa significativa al encarcelamiento.

Investigación, resultados y discusión

Con base en la experiencia narrada, se investigó en torno al impacto que generan las actividades artísticas en los jóvenes infractores. La aproximación para ello fue indagar, entre los beneficiarios de este proyecto, cómo dichas prácticas artísticas habían favorecido la transfiguración de la realidad en la cual están insertos. Sumando los enfoques cualitativo y cuantitativo se emprendió un análisis integral sobre el impacto de las actividades realizadas en una persona privada de libertad.

Para la formulación del proyecto de investigación fue necesario contestar a las preguntas de qué se va a investigar y por qué. Lo primero que se planteó fue explorar cómo había influido el trabajo realizado de buenas prácticas artísticas en los jóvenes infractores del CAI de Loja. Estos datos permitieron un análisis reflexivo sobre el hecho de que el desarrollo de la educación artística genera un impacto en la persona más allá del aprendizaje de técnicas y procedimientos.

El análisis de estos procesos creativos permitió identificar los efectos que el arte tiene en el bienestar de los jóvenes al contribuir en los procesos de interiorización, autoconocimiento, autoconfianza y capacidad de expresión a través de un trabajo somático que sensibilizó el cuerpo. Se distinguió el arte como un elemento de interacción, utilizado como diálogo entre movimiento y gesticulación. Reconocer, y a veces, dominar esta expresión permite volver a pensar el comportamiento ante los retos que la vida propone. De igual manera, los jóvenes lograron percibirse como una persona útil en el marco de las actividades cotidianas que desarrollan en el entorno.

En este sentido, a propósito de la situación que viven las personas privadas de libertad, que durante su correctivo carecen de esta introspección y de actividades o proyectos que les permitan trabajar humanamente para potenciar su bienestar, se pensó en la pertinencia de una investigación de territorio que evidenciara, por medio de datos, el estado actual del arte. Es por ello que, con el apoyo del Observatorio Cultural de la UTPL, se planteó una serie de indicadores para analizar esta temática desde la participación de los beneficiarios.

La elaboración y la recolección de estos indicadores permitieron analizar datos reales del impacto de las actividades culturales en los jóvenes infractores a través de una encuesta aplicada con un análisis en el tiempo real de la recopilación de datos, y luego un estudio desde las dimensiones planteadas por los indicadores y las variables establecidas respecto del objeto de estudio.

Los primeros resultados de un plan piloto del proyecto provinieron de una encuesta presencial elaborada por el Observatorio Cultural de la UTPL en la ciudad de Loja en el Centro de Adolescentes Infractores. Un análisis en torno a los datos recopilado arrojó que la frecuencia de las actividades artísticas que se desarrollaron en el CAI de Loja fue de una vez por semana. Asimismo, la población de beneficiarios que participó en el proyecto “Teatro tras las rejas” fue 100 % de hombres, con una edad promedio de 18 años. Todos habían tenido un tiempo de permanencia de más de un año en el Centro de Atención a Jóvenes privados de libertad de Loja.

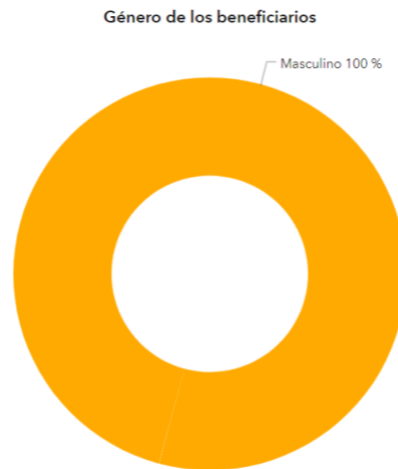


Fig 1. Indicador de porcentaje de género de los beneficiarios asistentes al proyecto “Teatro tras las rejas” del CAI-Loja.

Fuente: Observatorio Cultural UTPL (2022).

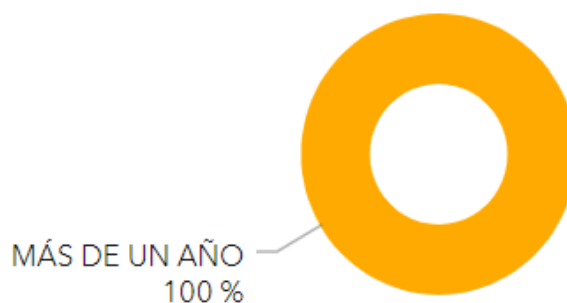


Fig 2. Indicador - porcentaje de permanencia de los beneficiarios en el CAI/Loja.

Fuente: Observatorio Cultural UTPL (2022)

Las actividades en las cuales participan los beneficiarios fueron dos: música y teatro. La segunda iniciativa fue denominada “Teatro tras las rejas” y fue concebida como una ruta de

inclusión. Contó con una participación de 85,71 % de los beneficiarios, como se puede evidenciar en la Figura 3.

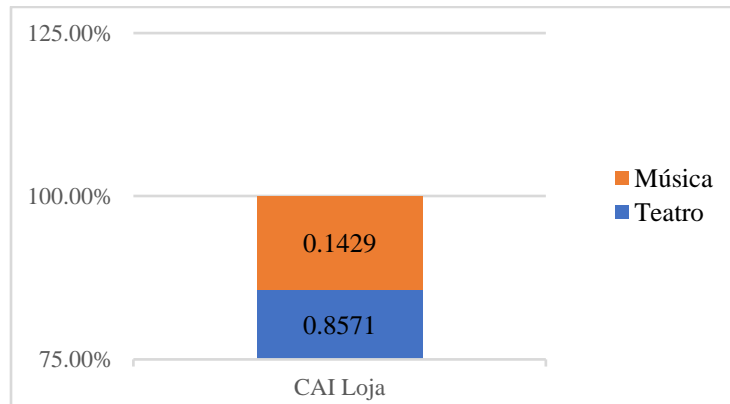


Fig 3. Indicador del porcentaje de actividades artísticas que se desarrollaron en el CAI-Loja.
Fuente: Observatorio Cultural UTPL (2022).

En este contexto, es importante destacar que el arte tiene distintas formas de representación y de expresión y, por consiguiente, que juega un rol preponderante en la comunicación puesto que la creatividad es el motor artístico y el medio por el cual logra su objetivo de transmitir, liberar emociones, emitir mensajes y reflexionar sobre temáticas o problemas sociales contemporáneos. Es, en este punto, que el arte se convierte en herramienta para educar a la sociedad. El proyecto “Teatro tras las rejas” sirvió, precisamente, de ejemplo y buena práctica socioeducativa de lo planteado. La metodología a través del arte empleada durante esta experiencia resultó reconfortante a la hora de evidenciar que el teatro permite una interacción en el ser humano privado de libertad.

Según la resolución de 2020 del Reglamento del Sistema de Rehabilitación Social (SNAI): “El eje cultural tiene como objeto incorporar el arte y la cultura como parte de un plan integral en la rehabilitación y reinserción social de las personas privadas de libertad. La cultura y arte se constituyen en herramientas de reinserción social, tomando en consideración los elementos del modelo de gestión en el contexto de privación de libertad que corresponda” (SNAI 59).

De acuerdo con estas indicaciones, el proyecto de vinculación “Teatro tras las rejas: prácticas de la pedagogía escénica con privados de libertad” fue una propuesta que permitió evidenciar el arte como un agente transformador de la sociedad desde una perspectiva investigativa, como se muestra a continuación.

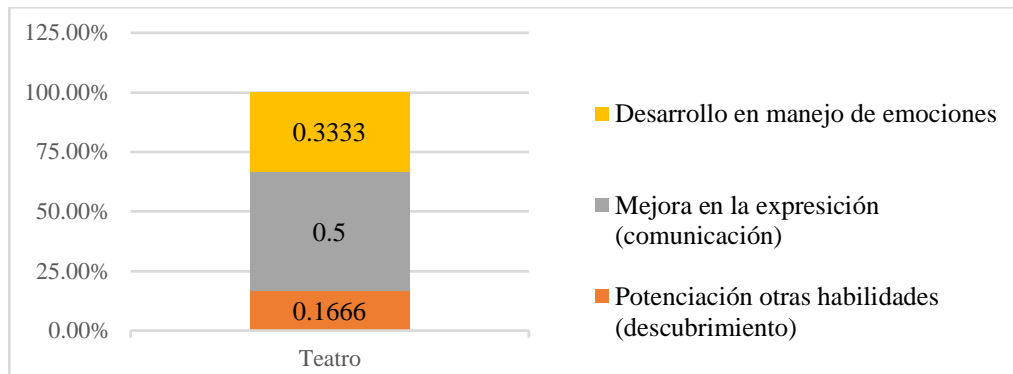


Fig 4. Indicador: porcentaje contribución a la formación integral en los beneficiarios del CAI-Loja.
Fuente: Observatorio Cultural UTPL (2022).

Los resultados apuntan a que esta práctica impactó de forma positiva en la vida de los beneficiarios al evidenciar que 50 % de los que participaron en las actividades artísticas teatrales en la prisión manifestaron una mejoría en la forma de expresarse, 33,33 % declaró que los había ayudado a manejar las emociones, y 16,66 % señaló que habían logrado descubrir que tenían nuevas habilidades.

En relación con el tema mencionado, la UTPL trabajó con una estrategia de responsabilidad social de vinculación académica que contempla las líneas de misionalidad e innovación educativa como potencial aporte al desarrollo del entorno para aportar al fortalecimiento de las capacidades y la transferencia de conocimiento a la sociedad. Por consiguiente, la universidad utiliza como enfoque la innovación social para mejorar la calidad de vida de los ciudadanos.



Fig 5. Buena práctica en artes escénicas con jóvenes beneficiarios del CAI-Loja.
Fuente: Proyecto “Teatro tras las rejas”, UTPL, 2022.

Es importante mencionar que el proyecto estuvo bajo el amparo institucional de Humanismo de Cristo, que es la visión de la Universidad Técnica Particular de Loja, , cuya finalidad es la formación integral de la persona. Desde esta visión, los proyectos emprendidos bajo su alero se basan en una educación integral que genera un *plus* en el contexto educativo al aportar, de manera intangible, a la formación personal de los beneficiarios a través de las buenas prácticas, cuyo principal objetivo es “transformar al pueblo, espectador, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática” (Boal 19).

En un encuentro con la coordinadora del centro de detención fue posible identificar, por medio de una entrevista personal, que “los chicos ansían los viernes, porque saben que llega el teatro, se duchan y se ponen su mejor traje para asistir a las clases” (Betty Rojas, entrevista, 2020). Con la investigación cuali-cuantitativa se logró establecer la pertinencia de esta iniciativa y poner en evidencia la necesidad de mantener en este espacio un proyecto socioeducativo de arte donde los beneficiarios puedan fortalecer sus relaciones en el entorno de su realidad específica, que es la privación de libertad.



Fig 6. Buena práctica de artes escénicas con jóvenes beneficiarios del CAI-Loja.
Fuente: Proyecto “Teatro tras las rejas”, UTPL, 2022.



Fig 7. Buena práctica de artes escénicas con jóvenes beneficiarios del CAI-Loja.

Fuente: Proyecto “Teatro tras las rejas”, UTPL, 2022.

Desde esta perspectiva, uno de los objetivos del proyecto de vinculación social fue ejecutar, a través del encuentro con los beneficiarios, buenas prácticas de educación a través de talleres de teatro que, con el tiempo, por una parte, permitieran como actividad social el reencuentro con una solidaridad que parece negada en el contexto social donde viven y, por otra parte, que con ese encuentro entre los voluntarios y los beneficiarios se comenzara a asumir el espíritu del proceso creativo artístico y comunicativo que cobra sentido y genera un importante desarrollo en el aspecto corporal y las emociones no solo en los beneficiarios, sino en la formación personal de cada voluntario.

Al mirar hacia otros lugares del mundo, destacan grupos que trabajan con teatro en las prisiones, como Thomas Louvat y Eva García en Barcelona, España, con la asociación de profesionales Transformas. Esta, a partir de proyectos e intervenciones, investiga la relación entre artes escénicas y transformación. Su postura es la de situar a las personas en el centro de sus acciones y apuntar a un alto impacto en la comunidad, lo que lograron en especial en el trabajo desarrollado en el Centro Penitenciario de Quatre Camins (Granollers), cuyos resultados permitieron la ampliación de esta experiencia a la prisión de mujeres de Wad Ras (Barcelona) entre 2007 y 2012. Hoy en día Transformas es parte de una red europea de entidades de la sociedad civil, como el CIMIR (Reus) y WSOC (Oslo), que intervienen en prisiones en Marsella, Milán, Berlín y Kosice.

Con estos antecedentes, desde la UTPL se comenzaron a sentar las bases de un proyecto innovador respaldado por la carrera de Artes Escénicas que va de la mano con el compromiso social, en especial en relación con el centro de rehabilitación de jóvenes infractores. El vínculo establecido puede permitir, con el tiempo, hacer crecer el proyecto y obtener un impacto mayor, tal como ha sido el caso en experiencias similares a nivel internacional. El camino es largo, pero la semilla ya se ha plantado y está dando sus frutos. La confianza está depositada en que el insumo

aquí presentado sirva como instrumento para generar un espacio de discusión y análisis que redireccione la vinculación con la sociedad a través de la educación artística.

Una mirada desde adentro

De la experiencia narrada se concluye que a pesar de que la prisión es por naturaleza un espacio frío y vacío, cercado por paredes, se puede incidir en que no resulte un factor limitante. En efecto, pese a la dificultad del entorno, no es imposible realizar proyectos como el aquí presentado. Con seguridad no existe un cuerpo único que represente la privación, dado que cada cuerpo provocado reacciona de manera distinta, pero en el trabajo realizado fue posible percibir que además de los cuerpos sujetos al encierro existe un espíritu que toma la decisión de participar, lo que empujó a los voluntarios a reflexionar sobre cómo la fe y la esperanza son factores que perduran a pesar de la opresión.

Sin embargo, se presentaron dificultades frente a las cuales el intercambio de corazón a corazón resultó el método más eficaz para encaminar a bien esta propuesta de inclusión. Por medio del contacto personal, apunta Nguyen Van Thuan (32), “se entra en la vida de los demás, los comprendes y los amas, porque las relaciones personales son más eficaces que las predicaciones y que los libros y el contacto entre las personas y son el secreto de la permanencia de una obra y de su éxito”.

Empezar este trabajo por un diario cuando no era posible sostener miradas y terminar en el huerto, dialogando con la tierra, despertó sorpresas durante el proceso creativo. El cuerpo, muchas veces rígido por la naturaleza de la rutina carcelaria, se mostraba relajado en el huerto, abierto a un trabajo inclusivo que muchas veces les parecía divertido a los jóvenes internos, ya que ese era un lugar para plantar y el aula el lugar para actuar.

El discurso verbal como hilo conductor que une unas ideas a otras no tuvo protagonismo. Todo se vivió con el cuerpo; un cuerpo que poco a poco fue ganando tono y amplitud, un cuerpo más autónomo, con un abanico de opciones que antes no tenía. Un cuerpo que fue primero estimulado a compartir sus emociones de forma introspectiva, dentro de un diario, como una habitación de su inconsciente, y que luego fue invitado a jugar con acciones latentes que, a su vez, también despertaron sentimientos y deseos. Este recorrido acrecentó la autoestima de los involucrados, como apunta el testimonio de uno de los internos: “cuando empezamos a hacer el calentamiento y los movimientos que venían con el sonido, pude ver la sensación de no ser criticado, me sentía libre de expresarme con mi cuerpo” (Marcio).

Para finalizar, cabe resaltar que el teatro como ruta de inclusión necesita de un guía que no solo sobresalga en el aspecto intelectual, sino que se guíe, sobre todo, por la inteligencia emocional. Como apunta Nguyen Van Thuan, si uno quiere hacer una revolución, no necesita de mucha cosa, podrá hacerlo todos los días “comprometiéndose con su entorno; defendiendo una campaña que tenga como fin hacer felices a todos; gastando sin parar todas las energías dispuesto a dar de sí mismo; adoptando el slogan ‘todos somos uno’; y hablar un solo lenguaje” (37), el inclusivo, que significó aquí, en este proyecto, adentrarse en otra realidad y desarrollar educación y arte junto a aquellos que la padecen.

Por lo tanto, la gran herramienta de inclusión de este proceso fue incluirse en el espacio de privación sin temer pasar por una experiencia mística para buscar la libertad interna. De esta manera se refuerza el hecho de que cuando la libertad está guiada por la virtud, se tiene la experiencia de una libertad formada que, de acuerdo a Fernando Rielo, es un “signo de madurez con la conciencia de estar bien, en paz, con disposición a afrontar la vida” (*En el corazón* 53). Ir al encuentro de la necesidad generó un compromiso manifestado en evidencias grandiosamente potentes, aunque cubiertas por una fina capa de tierra fertilizada con resiliencia. La tolerancia y la responsabilidad colectiva florecerán en forma de arte, como quedó registrado en los diarios afectivos de cada uno de los jóvenes privados de libertad.

Bibliografía

- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Río de Janeiro: Civilización Brasileña, 2012. Impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011(2004). Impreso.
- Freire, Paulo. *Cartas a Guinea-Bissau: Apuntes de una experiencia pedagógica en proceso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1978. Impreso.
- Lucas, Ashley E. *Teatro en la cárcel y la crisis global del encarcelamiento*. San Pablo: Hucitec, 2021. Impreso.
- Nguyen Van Thuan, François-Xavier. *Cinco panes y dos peces: Testimonio de fe de un obispo vietnamita en la cárcel*. Buenos Aires: Ciudad Nueva, 2005. Impreso.
- Ortiz, Francisca, Salazar Pinargote, Karen y Ortiz Criollo, José. “El culto dúlico y la educación en el éxtasis como ejes transversales en el modelo pedagógico de la Universidad Técnica Particular de Loja”. *Metaphysics Seventh World Conference*. Salamanca, 24-27 de octubre, 2018. https://www.researchgate.net/publication/332099883_El_culto_dulico_y_la_educacion_en_el_extasis_como_ejes_transversales_en_el_modelo_pedagogico_de_la_Universidad_Tecnica_Particular_de_Loja
- Rielo, Fernando. *Concepción mística de la antropología*. Madrid: Fundación Fernando Rielo, 2013. Impreso.
- . *En el corazón del Padre*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014. Impreso.
- Santos, Barbara. *Kuringa: Space for Theatre of The Oppressed*. <http://kuringa-qualification.org/>. Consultado: 20 junio 2020.
- . *Teatro del oprimido, raíces y alas, una teoría de la praxis*. Río de Janeiro: Ibis Libris, 2016. Impreso.
- SNAI. “Reglamento del Sistema de Rehabilitación Social”, 2020. https://www.atencionintegral.gob.ec/wp-content/uploads/2020/08/Reglamento-del-Sistema-de-Rehabilitacio%CC%81n-Social-SNAI-2020_compressed.pdf. Consultado: 13 mayo 2020.
- Spolin, Viola. *Games Theatre: Carpeta de Viola Spolin*. Trad. de Ingrid Dormien Koudela. San Pablo: Perspectiva, 2008. Impreso.
- . *Improvisación para el teatro*. 5ª ed, trad. de Ingrid Dormien Koudela y Eduardo José de Almeida Amos. San Pablo: Perspectiva, 2005. Impreso.

Tagu, Amélie. Teatro en la cárcel: una manera de evadirse. *Café Babel*, 2019.
<https://cafebabel.com/es/article/teatro-en-la-carcel-una-manera-de-evadirse-5d08ae3df723b378d8e149a2/>.

Recibido: 13 de julio de 2022
Aceptado: 22 de septiembre de 2022

Un estudio de caso de trayectorias juveniles de mujeres artistas circenses del conurbano sur de Buenos Aires, Argentina, en clave generacional y de género¹

A case of study of youth trajectories of women circus artists from the southern suburbs of the Province of Buenos Aires, Argentina, in a generational and gender perspective

Camila Paula Losada²

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Resumen. El objetivo de este trabajo es realizar un análisis comparativo de trayectorias de dos generaciones distintas de mujeres artistas circenses, madre e hija, del conurbano sur de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Desde una perspectiva antropológica en clave de género y generacional, se utilizarán sus relatos de vida corporizados para comprender qué experiencias vitales eran habilitadas y constreñidas en las diferentes coyunturas de sus juventudes siendo artistas de circo y madres –en el contexto de los años noventa marcados por el neoliberalismo y en la efervescencia del Ni Una Menos desde 2015–, cómo se constituyen mutuamente el género y la corporalidad en las subjetividades feminizadas circenses en ambas condiciones epocales y qué transformaciones subjetivas emergieron del encuentro del activismo feminista y el circo. Finalmente, este artículo pretende contribuir al fortalecimiento del circo como un arte relevante, así como a visibilizar las experiencias de las artistas desde una antropología feminista.

Palabras clave. Circo, Género, Trayectorias, Generaciones.

Abstract. The objective of this work is to carry out a comparative analysis of the trajectories of two different generations of female circus artists, mother and daughter, from the southern suburbs of the province of Buenos Aires, Argentina. Their embodied life stories will be used to understand what vital experiences were enabled and constrained in the different situations in which their youth lived as circus artists and mothers -in the context of the 90's marked by neoliberalism and in the effervescence of Ni One Less since 2015- and how gender and corporality are mutually constituted in feminized circus subjectivities in both epochal conditions and what subjective transformations emerged from the encounter of feminist activism and the circus. Finally, this article aims to contribute to the strengthening of the circus as a relevant art as well as to make visible the experiences of the artists from a feminist anthropology.

Keywords. Circus, Gender, Trajectories, Generations.

Introducción

¹ Este artículo cuenta con el financiamiento de una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.

² Doctoranda en Antropología. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Ciencias Antropológicas, Buenos Aires, Argentina. Mail: camila.paula.losada@gmail.com. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3674-8948>

En este trabajo analizo comparativamente las trayectorias biográficas, artísticas y socioculturales de dos generaciones distintas de mujeres artistas circenses, madre e hija, de Rafael Calzada, un barrio de sectores populares del conurbano sur de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Parto de la hipótesis de que la masividad alcanzada por el movimiento feminista en los últimos años en nuestro país ha tenido efectos en las existencias de las subjetividades feminizadas del circo. Propongo comprender las continuidades, transformaciones, conflictos y resistencias que se iluminan con la categoría de género a partir del abordaje comparativo de dos generaciones de mujeres artistas circenses que transitaron su juventud en coyunturas históricas marcadamente diferenciadas. En relación con esto, me pregunto: ¿qué experiencias vitales eran habilitadas y constreñidas en las diferentes coyunturas en las que las artistas circenses vivían sus juventudes, una en el contexto de la década de 1990, marcada por el neoliberalismo, y la otra en la efervescencia del Ni Una Menos desde 2015? ¿Qué transformaciones subjetivas emergieron del encuentro del activismo feminista y el circo? ¿Cómo se constituyen mutuamente el género y la corporalidad en las subjetividades feminizadas circenses en ambas condiciones epocales?

Llevé a cabo la reconstrucción de las trayectorias a partir del análisis de dos relatos de vida que realicé en forma conjunta para mi tesis de licenciatura³. En aquella investigación buscaba comprender cómo se transformaron las subjetividades circenses y sus maneras de habitar-el-circo⁴ a partir de la irrupción de los activismos feministas. En esta oportunidad, indago en los vínculos entre las categorías de generación, género y clase social como principios organizadores (Anderson 736) de la identidad social de estas sujetas y de la estructura social en que se encuentran inmersas. Así, este escrito invita a pensar las trayectorias biográficas, artísticas y socioculturales de mujeres artistas de circo pertenecientes a dos generaciones distintas, entendiendo que

... para muchas de estas chicas crecer en un contexto como el actual, que pone a las diferencias sexuales y de género en el centro de una escena deliberativa socialmente extendida y que da reconocimiento formal a ciertos derechos en

³ En mi tesis de licenciatura, realizada entre 2017 y 2020, investigué las transformaciones de las subjetividades feminizadas circenses a partir de la irrupción de los activismos transfeministas en la arena del circo desde el abordaje de la antropología del cuerpo y de la performance. Desde 2017, el circo, en el área metropolitana de Buenos Aires, Argentina, ha sido modificado por un contexto de cambio abrupto político-cultural. La intensidad del activismo feminista local irrumpió en la arena circense transformando principalmente las subjetividades de les artistas circenses jóvenes. En este proceso de cambio generacional, aparecen nuevos discursos y prácticas en las voces y cuerpos de les jóvenes cirqueros que interpelan hacia adentro el habitus circense heredado y hacia afuera se unen al activismo feminista ocupando el espacio público desde el circo en distintas manifestaciones.

⁴ Por “maneras de habitar el mundo circense” comprendo las experiencias vitales de les cirqueros entramadas a partir de sus vínculos intercorporales, sensibles y emotivos, en el mundo del circo. Este “habitar” corresponde a una existencia anclada “en el aquí y ahora” (Kusch, “El mero” y “La encrucijada”), que tiene que ver con el modo de vida circense en que es necesario actuar y resolver ante las adversidades. Construí esta categoría inspirada en la noción de “maneras de estar” de María Luz Roa (57). La autora, retomando a Kusch, conceptualiza las “maneras de estar” como la forma en que estamos-en-el-mundo experiencialmente, la cual es corporal, sensible y emotiva; y depende de determinaciones culturales, sociales e históricas.

su entorno constituye una condición epocal totalmente inédita respecto de la disponible para sus propias madres o referentes adultas en su tránsito por estos mismos procesos de construcción social y subjetiva cuando vivían sus respectivas juventudes (Elizalde, “Hijas” 90).

Para esto, parto de la hipótesis de que el género, en este recorte del campo circense, es, entre otros calificativos (raza, etnicidad, clase social), el modo de clasificación social que resulta de mayor impacto en cuanto a la construcción de posiciones y relaciones sociales concretas.

Por último, este artículo emerge del interés de contribuir a los estudios sobre circo a partir de un análisis que reflexione acerca de las artes circenses y las trayectorias juveniles en clave sexogenérica y generacional. Intenta, además, ser un material útil para las colectivas feministas circenses.

Consideraciones teórico-metodológicas para pensar las trayectorias circenses en clave de género y generacional

En este apartado, presento brevemente algunas consideraciones teórico-metodológicas para pensar las trayectorias circenses en clave de género y generacional, desde las cuales abordo este caso de estudio. Asimismo, recorro mis implicancias en el campo del circo y la trama de la cual nació este texto con la intención de construir “conocimientos situados” (Haraway). En este sentido, entiendo, desde los aportes de Haraway, que el/la investigador/a se encuentra siempre situado social y políticamente, por lo tanto sus múltiples posicionamientos sociales, su subjetividad y emocionalidad están implicados en el proceso etnográfico.

El análisis comparativo de trayectorias juveniles a partir de relatos de vida corporizados puede ser una estrategia para evitar caer en ciertas formaciones discursivas sobre la juventud, siguiendo a Mariana Chaves, en discursos que quitan capacidad de acción, invisibilizan, clausuran, homogeneizan o estereotipan a los jóvenes y que pueden ser utilizados estratégicamente o políticamente. La autora propone:

... pensar la juventud como relación, al joven como posibilidad, lo que incluye todas las caras, la posibilidad no es positiva en el sentido de “lo bueno” o “lo deseable”, sino en el sentido del poder hacer, del reconocimiento de las capacidades del sujeto. Salirse de la medición de la normalidad. [...] Los discursos son producciones situadas, tanto en el tiempo como en el espacio, jamás son inmutables, y responden a la negociación de todos los actores involucrados (Chaves 26).

A su vez, la perspectiva de género e interseccional resulta útil para sortear el androcentrismo y visibilizar la complejidad de las trayectorias de las mujeres al interior del circo. En este caso en específico, aporta para analizar las maneras en que contextualmente se constituyen las experiencias de transitar la juventud siendo mujeres artistas de circo y madres en el conurbano sur de Buenos Aires y los límites y posibilidades y que eso implica. Estos relatos no surgen solo de entrevistas en términos discursivos. Las mismas son parte de una trama tejida durante una etnografía con observaciones participantes y participaciones observantes en actividades de colectivas circenses feministas, en ensayos, en prácticas militantes compartidas, lo que les otorga el carácter de relatos corporizados, que se cuentan con palabras, pero también desde la materialidad y las marcas de los cuerpos, sus modos de moverse y de expresarse artísticamente, reactivando, resignificando y silenciando las memorias que los constituyen. Ambas mujeres fueron construyendo los relatos sobre sus biografías de forma conjunta. Los espacios de circo en los que trabajaron y sus embarazos estructuran la organización espacio-temporal de sus historias. Sitúan dos acontecimientos como transformadores de sus biografías: la construcción de un “espacio propio” y la organización feminista en el circo.

Así, con el reparo de situar sociohistóricamente las biografías individuales trazando “cruces afectivos entre las memorias personales y las memorias colectiva” (Balbé y Torres Agüero 15), pretendo dar luz al “poder hacer” de estas mujeres jóvenes artistas de circo situado en dos coyunturas sociohistóricas diferentes. Por un lado, analizo la trayectoria juvenil de Ariadna, durante la década de 1990, marcada por la implantación de políticas neoliberales durante los gobiernos de Carlos Menem (1989-1999), y, por el otro, la de Abril, hacia mediados de la década de 2010, marcada también por el neoliberalismo durante la presidencia de Mauricio Macri, pero con la particularidad de la irrupción de la masividad adquirida por el movimiento feminista y el proceso de transformación sociocultural desplegado. De esta forma, teniendo en cuenta cómo estructuran sus relatos, qué y cómo recuerdan, qué olvidan y silencian, “cómo opera la memoria en los sujetos”, es decir, la forma en que las personas “valoran su propia historicidad más allá de un relato” (Longa 6) y las emociones que despiertan, analizo estas historias de vida de manera comparativa y generacional focalizándome en transiciones específicas que han ocurrido en sus vidas, en el llegar a ser jóvenes, cirqueras, madres y feministas.

Por otro lado, encuentro necesario contextualizar brevemente la trama en la que emergieron estos relatos de vida que hoy revisito, así como mi interés investigativo y mis implicancias en el campo. Para empezar, tengo el desafío y la alegría de investigar en un campo del cual soy parte desde mi adolescencia. Soy cirquera, la docencia en el circo solventó durante años mi formación en antropología. También, como mis interlocutoras, nací y crecí en el conurbano sur de la provincia de Buenos Aires, en el barrio de Lanús, y allí inicié mi camino circense.

En 2017 comencé el proceso de investigación para mi tesis de licenciatura y fue la militancia feminista la que me condujo a unir estos mundos que habitaba de manera separada. El movimiento feminista contemporáneo, específicamente, la efervescencia y la masividad provocadas por las manifestaciones convocadas por la colectiva Ni Una Menos en 2015 y aquellas congregadas por la lucha por el aborto legal, seguro y gratuito en 2018 plantaron interrogantes, crearon y recrearon prácticas estéticas, artísticas, laborales y pedagógicas en la sociedad en general y el circo no fue un ámbito ajeno. En medio de la marea verde, mientras me asumía como feminista, escribí mi tesis de licenciatura sobre la transformación de las subjetividades feminizadas circenses en este contexto, a la vez que participaba como antropóloga y cirquera de algunas de estas prácticas que estaban emergiendo (como intervenciones cirqueras artivistas en contextos de protesta

feminista, charlas y talleres sobre género y circo, la creación de un Protocolo de Acción contra la Violencia de Género en el Circo, entre otras).

Mi investigación no se restringe a tomar registros de observación-participante durante las intervenciones artivistas o talleres, sino que asumo un rol de participación e intervención activa guiado por un compromiso investigativo feminista. Por participación/intervención social comprendo una práctica investigativa donde se atiende a “los problemas y/o urgencias de personas reales y actores sociales en momentos y espacios específicos” (País Andrade y Gonzalez Martín 23) y donde la participación tiene como horizonte la preocupación de que mi investigación sea comprometida política e intelectualmente con les artistas circenses. En sintonía, reparar en la actividad militante, en este caso feminista, como un recurso metodológico válido adhiere un plus transformador a la práctica antropológica al volver centrales las preguntas “¿para qué?” y “¿para quiénes?”.

Toda práctica etnográfica conlleva, inevitablemente, implicancias en los grupos sociales con los que realizamos nuestras investigaciones. La antropología feminista, entendida como práctica comprometida y reflexiva, nos lleva a poner estos efectos en el centro. De esta manera, espero construir “conocimientos situados” (Haraway 11), es decir, no una visión del mundo totalitaria, masculinizante, descarnada, que se presenta como totalmente transparente y verdadera, sino una práctica aliada a proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos “que favorezca[n] la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate[n] de transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar” (Haraway 15). Y estos saberes, acciones y proyectos pueden emerger desde la academia, las militancias y las artes, así como de sus múltiples cruces y mixturas.

Esta trama constituye el contexto de producción de los relatos de vida analizados en este artículo de dos mujeres artistas circenses, madre e hija, que construyeron sus juventudes en coyunturas particularmente diferenciadas. Ellas tomaron la decisión de que sus nombres no sean anonimizados con el propósito de visibilizar sus trayectorias en el circo, así como las problemáticas que plantean. Muchos de los espacios sociales etnografiados han sido compartidos con mis interlocutoras desde el inicio de mi investigación. Con el tiempo, nos hemos convertido en amigas y compañeras de militancia feminista. El circo y la pluralidad del feminismo han permitido nuestro encuentro y las páginas aquí presentadas que, esperamos, no permanecerán únicamente en la academia, sino que retornarán al mundo circense del cual emergieron.

Entre el deseo y la incomodidad: transitar la juventud siendo mujer artista de circo durante los años noventa

Ariadna es paradista de manos, volante⁵ y humorista y en el momento de la entrevista tenía 40 años. Su hija, Abril, 22 años, es trapequista, payasa y portora⁶ de Ariadna. En 2001, Ariadna juntó sus ahorros con los de su madre y compró un terreno en Rafael Calzada, un barrio de sectores medios bajos del conurbano sur de la provincia de Buenos Aires. Allí construyeron ellas mismas su espacio de circo que sería, a la vez, su casa. Así como las carpas y las caravanas de los históricos “circos tradicionales”⁷ fueron en el pasado y continúan siendo hoy espacios de vivienda y de trabajo, en un tiempo más reciente algunos artistas han erigido sus propias escuelas de circo donde enseñan, realizan espectáculos y habitan como hogar. En 2015, Abril fue madre de Arwen, quien también pasó a integrar la familia de circo junto a los otros dos hijos más pequeños de Ariadna.

Ambas mujeres iniciaron sus trayectorias artísticas desde muy pequeñas. Ariadna vivía en Don Orione, un barrio de sectores bajos cercano a Rafael Calzada. Estudiaba en una secundaria pública con orientación en danza y, en 1995, a los 16 años, se incorporó al mundo del circo. Buscaba trabajo y vio un cartel afuera de la carpa de un circo que se había instalado allí durante las vacaciones de invierno. A partir de ese momento, pasó parte de su vida viajando con circos de carpa. Al poco tiempo quedó embarazada de Abril, dejó la escuela de danza y siguió trabajando en circos tradicionales como artista y en una escuela de circo ubicada en el barrio de Berazategui, zona sur de la provincia de Buenos Aires, como docente:

Ariadna: Cuando era chica estudiaba en el Nacional de Danza, ahí en Sarmiento y Esmeralda. A los 16 más o menos yo vivía en Don Orione y había como un playón donde jugaban a la pelota los pibes y llega un circo. El circo tenía un cartel en un pizarrón “se necesitan bailarinas”, creo que con todos los errores de ortografía... Un circo de carpa re-re-humilde... Y, nada, yo fui. Y ahí empecé indirectamente a vivir de la danza, pero una coreo de circo, ¿entendés? En la apertura, en el medio y en el final, que sé yo... Después empecé a pasar clavos... Después aprendí el trapecio... Después, el circo se

⁵ Acróbata volante: acróbata que, en una práctica de acrobacia de dúo, es sostenidx y manipuladx para hacer sus trucos por unx acróbata portor que hace de base.

⁶ Acróbata portor refiere a la persona que, en una práctica de acrobacia de dúo, sostiene y manipula a la/el acróbata volante, haciendo de base.

⁷ Con respecto a la categoría de “circo tradicional”, como sostiene la investigadora Julieta Infantino en su artículo “‘El circo que hacemos hoy’: Posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina”, vale aclarar que, a pesar de que al interior del campo esta denominación no está consensuada y se encuentra atravesada por una disputa en torno a sus sentidos, suele aparecer en los discursos de los cirqueros para referir al circo realizado por familias de circo que reprodujeron ese arte históricamente retomando las artes circenses provenientes de Europa y brindándoles características locales, como la incorporación de la gauchesca de fines del siglo XIX, con lo que inauguraron el llamado circo criollo de primera y segunda parte.

fue a la miércoles... Creo que cuando se fue por zona Sur yo viajaba en colectivo, en tren, a donde estaba el playón de coto. Después seguí así la vida... después a los 17 quedé embarazada...

Camila: ¿Entrenabas y actuabas en el circo?

Ariadna: Sí sí. Después termina la temporada y el circo se va. Buscan a otra bailarina y así... Entonces quedé embarazada, dejé la escuela de danzas y volví a hacer circo. Después empecé a entrenar en la escuela de circo de Berazategui... Y nada, Abru era re-chiquita.

Abril: Y ahí arranqué con ella. Entrené siempre con ella. Desde chica... No sé que tenía... 3, 4 años (Fragmento de entrevista, Rafael Calzada, provincia de Buenos Aires, 3 abril 2019).

Abril nació en el circo e inició su trayectoria artística a los cuatro años de edad con un número de trapezio a dúo junto con su madre⁸. Ella y sus hermanos se fueron formando como acróbatas y artistas desde pequeños. A medida que iban creciendo, a través del juego, la imitación y la guía de Ariadna fueron adquiriendo diversos saberes corporales, escénicos y de producción circense. Más tarde se sumó la hija de Abril. Aquí la perspectiva feminista puede realizar aportes significativos. Tarducci, una de las antropólogas feministas de Argentina que han realizado importantes contribuciones a nuestra disciplina, reflexiona sobre el parentesco desde una antropología feminista, repone su genealogía, discusiones, tensiones y aportes y reflexiona sobre la comprensión de la familia, los límites entre naturaleza y cultura, entre lo público y lo privado y los estereotipos alrededor de la maternidad. Recupera el modo en que la mirada feminista desnaturaliza el amor, la maternidad y la sexualidad a través de la historización y contextualización social y evidencia el modo en que estas instituciones se encuentran atravesadas por el poder. Así, se puso en crisis la visión generalizada de la familia normativa al desmontarse “la imagen del hogar como refugio, como el sitio del amor y del ocio, haciendo visibles las violencias y abusos que se cometen dentro de él, cuestionando, entre otras cosas, la dicotomía público/privado” (Tarducci 110).

La autora retoma la descripción de Segalen del modelo de familia normativa que comienza a consolidarse en el siglo XIX –y que aún se mantiene operante– con las siguientes características: la familia nuclear y el espacio doméstico son asociados a un lugar de refugio, de amor, de crianza,

⁸ El debut temprano de las niñas en los espectáculos es una práctica heredada de las familias de circo itinerante donde la crianza inevitablemente se encuentra atravesada por la formación artística. En el proceso de socialización primaria, les niñas juegan, imitan y aprenden en el circo junto a otras.

de ocio, donde descansa el mundo de lo íntimo, los sentimientos, lo moral y la sexualidad legítima. En contraposición, se ubicaría el mundo de lo público, el trabajo, las relaciones impersonales, temporarias y competitivas del mercado caracterizadas por ser impersonales, competitivas, contractuales y temporarias. “Esta división está asociada a las relaciones de género: las mujeres son equiparadas con la familia y definidas como cuidadoras, mientras que los hombres se asocian al mercado (Segalen, 1988)” (Tarducci 110).

Esta potente cita da luz a la complejidad del entramado familiar del cual son parte estas mujeres. Distanciándose de la noción de “familia normativa”, biparental, basada en la norma heterosexual, ellas rompieron los lazos con su “familia biológica” y construyeron una familia circense yuxtapuesta, con jefatura femenina, sostenida afectiva y económicamente por lazos femeninos e intergeneracionales. Las tres generaciones de mujeres, abuela, madre e hija, han llevado adelante la crianza de sus hijos y han sido el sustento económico de la familia. No fueron jóvenes recluidas en la esfera doméstica y preparadas para ser “esposas” y “madres”, como es esperable en una familia nuclear tradicional y de clase media, cuyos roles históricamente han sido consignados por el sistema patriarcal (Viera Alcázar 64).

Ante violencias masculinas vividas en los momentos iniciales de sus biografías, la agencia de estas mujeres motorizó la creación de un modo alternativo de parentesco y de un hogar que es refugio al mismo tiempo que unidad de producción y reproducción familiar. Desarrollaron estrategias de organización y producción de la vida doméstica y laboral/artística, borrando los límites entre lo privado y lo público, lo doméstico y lo laboral. En este espacio, las mujeres son cuidadoras y también trabajadoras independientes y autogestivas. De este modo, la división intrafamiliar del trabajo se da por un ordenamiento más bien generacional, donde las madres distribuyen las tareas, otorgándoles a las niñas aquellas de poca responsabilidad (tanto domésticas como artísticas/laborales) y asumiendo ellas las de cuidadoras y proveedoras. Resuenan aquí las investigaciones de Evelyn Blackwood sobre la problemática de la matrifocalidad de las familias rurales afroamericanas, donde el modelo normativo de relaciones conyugales se encuentra ausente y “son los lazos intergeneracionales a través de las mujeres, en lugar de los lazos conyugales heterosexuales, los constitutivos de hogares y grupos de parentesco”. Estos vínculos son “los lazos principales y las figuras dominantes de los hogares” (Blackwood, cit. en Tarducci 117).

Ahora bien, ¿en qué contexto sociohistórico las artes circenses se convertían en una posible salida laboral, fuente de sustento económico y parte de una construcción identitaria específica? Siguiendo a Julieta Infantino (“Trabajar”), en una coyuntura en la que el país atravesaba una profunda crisis económica, política y social, la inestabilidad, la marginalidad y la informalidad del trabajo artístico no resultaban para les artistas muy desventajosas en comparación con el mercado laboral formal altamente precarizado, inestable y flexibilizado. Desde los años noventa, en la ciudad de Buenos Aires comienza un proceso de “resurgimiento” de las artes circenses en que estas fueron reactualizadas por nuevos agentes que no provenían de familias de circo. Aquellos jóvenes comenzaron a identificarse como “trabajadores culturales”, “independientes” y “autogestivos”, categorías que suponían modos de vida alternativos a los más comunes en el contexto neoliberal de la época. Estos se basaban en la producción artístico-cultural y en la recuperación del circo como un arte popular y su “democratización” a través de las prácticas artísticas callejeras. Una nueva actualización en el circo argentino sobreviene a partir de mediados de los años dos mil, cuando se impulsa la actividad circense, principalmente desde los espacios del mercado, las industrias culturales y los medios de comunicación (Infantino, “Trabajar” 147).

De esta manera, este paisaje epocal resultaba una opción llamativa para les artistas de clase media y alta de la ciudad de Buenos Aires, quienes no podían obtener mayores beneficios en el mercado laboral formal de aquel entonces. El trabajo artístico independiente les podía brindar, además de una retribución económica, una pertenencia identitaria y política. Sin embargo, este mismo panorama podía mostrarse más difícil para aquellos sujetos de clase trabajadora de algunos barrios de sectores medios y bajos del conurbano bonaerense, que enfrentaron (y enfrentan) más dificultades para conseguir un trabajo formal.

En este contexto de “resurgimiento” de las artes circenses, Ariadna transitó su juventud. Se fue formando como artista circense y, desde 2001, fue construyendo su escuela de circo que era a la vez su casa. No fue fácil para ella crear un espacio circense propio desde la autogestión al mismo tiempo que se ocupaba de las tareas domésticas, la crianza de sus hijes y seguía trabajando en otros circos. A su vez, fue una de las primeras mujeres dueñas y directoras de un espacio de circo, lo cual, en el campo circense, era disruptivo y generaba gran resistencia⁹. Por esos años, al tiempo que daba los primeros pasos como directora de su escuela, la artista atravesó el embarazo de su segundo hijo y, por tal motivo, fue despedida de una prestigiosa escuela de circo de un barrio porteño donde trabajaba como docente contratada de manera informal.

En las artes circenses el cuerpo es, fundamentalmente, la fuerza de trabajo. Los cuerpos circenses se someten a fuertes y largos entrenamientos diarios para alcanzar el nivel de productividad que el campo le exige. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando un cuerpo está en proceso de gestación? Parecería ser que la lógica de la productividad circense no tiene espacio para los cuerpos gestantes, sus transformaciones y necesidades. Esto nos conduce a reflexionar sobre las ambigüedades del trabajo artístico, en este caso circense, independiente y autogestivo. La contracara de la “libertad” que habilita es la situación de informalidad, precarización y falta de derechos laborales (en general, por las contrataciones informales no poseen obras sociales, ni licencia por maternidad ni enfermedad para recuperarse de las lesiones y reinsertarse en las actividades), así como la precarización corporal (las lesiones son habituales para quienes realizan disciplinas circenses y no cuentan con licencias ni cobertura médica para su recuperación). Estas desigualdades se profundizan en las biografías de las mujeres jóvenes, que tienen más dificultades para acceder a determinados trabajos, y más aún para quienes son madres, ya que reiteradas veces son desvinculadas de sus empleos sin indemnización alguna.

Siguiendo a Elizalde (“Las chicas”), el contexto de recesión y exclusión producido por las políticas neoliberales resultó ser una oportunidad para visibilizar los procesos de lucha del movimiento feminista y del colectivo LGBTIQ+ en Argentina. Sin embargo, las protestas y reclamos feministas aún no resonaban en el circo. En esta coyuntura sociohistórica en la que Ariadna vivió su juventud, el circo se desarrollaba de forma heterogénea en las carpas, en las escuelas y en la calle. Este último fue un espacio de intercambio y establecimiento de lazos barriales constitutivo de su formación artística y de su trayectoria biográfica, que no estaba exento de

⁹ En esos tiempos aún había pocos espacios de formación circenses. Históricamente, desde los inicios circenses en nuestro país hacia mediados del siglo XVIII, cuando comenzaron a arribar artistas ambulantes –saltimbanquis, volatineros– y luego a instalarse compañías de circo europeas, el modo de producción y organización ha sido familiar e itinerante y el género ha resultado un diacrítico fundamental en la división intrafamiliar del trabajo tanto doméstico como artístico/laboral al interior del circo. En 1980, los hermanos Jorge y Oscar Videla, tercera generación de familia circense, inauguraron la primera escuela de circo en Argentina, llamada “Escuela de Circo Criollo”, con la que abrieron este mundo a quienes no provenían de familias circenses.

prácticas y discursos machistas naturalizados que legitimaban relaciones de poder y violencias de género comprendidas como parte del mundo privado y, por lo tanto, silenciadas:

Ariadna: A mí me pasó de darme cuenta, de sentir, que amaba este arte, amaba hacer esto, amaba este escenario, pero sentirme totalmente incómoda en todos lados. Yo viví esas cosas en los escenarios, no poder ser yo quien era... Ser ese producto, pero... Entonces... Yo ya flasheaba con hacer un espacio y vivir el circo desde otro lado, aunque sea un mambo mío solo en ese momento. Yo pasé situaciones en la vida como pasamos muchas, en las que yo, ponele, me enfoqué mucho en cuidar a Abru de eso. Bueno, nosotras vivíamos en el barrio Don Orión. Es un barrio de mierda. Sobre todo en los noventa. Ir al colegio ahí. La única persona que estuvo conmigo fue mi mamá. Yo siempre tuve a mi mamá porque nació y al año mi mamá ya estaba separada. Mi viejo se fue a vivir a Chile. Mi mamá era artista plástica y empezó a trabajar en lo que es ahora la AFIP más que nada por el tema de laburar, porque yo no nació en democracia. Nació en el 78, tengo 40. Entonces era como medio... Momentos históricos que estando sola con mi mamá y ella estudiaba en la Belgrano... Ella militaba. Y, bueno, amigos que ya no tuvo. Y nosotres, les de esta generación que, para mí, somos los hijos de los primeros divorciados, los hijos de los desaparecidos. Es una generación medio bisagra, los chabones son poco deconstruidos, repelotudos. Duhalde bajó toda la merca en los noventa, de 35 a 40 los chabones, el que no es duro... Nos llevaba la razia. Yo digo eso y los pendejos se me cagan de risa. Te levantaba el colectivo por el barrio y te llevaba a la policía, esto con Menem en los noventa. De todos modos, no era

tan grave de lo que venía. Pero hay sectores que quedaron súper raros... El conurbano. Y lo que yo sentía era en el barrio lo que sí se daba es que había mucho circo de barrio, íbamos al semáforo, hacíamos afuera swing. Bueno, de ese barrio salimos un montón. Viste, cuando decís “no me representa”. La danza, yo cuando iba al Nacional de Danza era una milicia para niños. No me sentía cómoda en ningún lado.

Camila: ¿Y cuándo te empezaste a sentir cómoda?

Abril: Hasta que no tuvimos este espacio no lo pudimos sentir (Fragmento de entrevista. Rafael Calzada, provincia de Buenos Aires, 3 abril 2019).

En los últimos dos años, he estado entrevistando a mujeres artistas de circo para mi investigación doctoral. Con respecto a lo mencionado por Ariadna en el fragmento citado, mis otras interlocutoras coinciden en que la mayoría de les artistas que lograban realizar su espectáculo en la calle eran hombres cisgénero y, cuando participaban mujeres jóvenes, en general eran sus parejas y en la escena tenían roles de asistentes o realizaban las disciplinas de acrobacia aérea y de flexibilidad –que han sido históricamente asociadas a lo femenino en el mundo del circo, mientras que las de fuerza o humor correspondían al mundo de lo masculino–.

Desde la década de 1990, la primera generación de jóvenes artistas circenses formadas en escuelas de circo comenzaron a cuestionar las políticas neoliberales desde sus espectáculos callejeros y denunciar en específico la lógica capitalista de producción y circulación de las artes ocupando el espacio público (Infantino, “Disputar” 35). Por lo expuesto, pienso que en este contexto sociohistórico el circo se constituía en un lugar ambiguo, situado entre lo subversivo de la crítica social, el arte autogestivo y callejero y las desigualdades establecidas y reproducidas en términos de género. Esta ambigüedad era sentida por Ariadna como “incomodidad”: su deseo y su necesidad de hacer arte, de trabajar siendo artista circense, entraba en contradicción con las lógicas heteronormadas que regían en los espacios. Esa “incomodidad”, años más tarde, comenzó a ser puesta en palabras a la luz de la irrupción del activismo feminista en el circo.

Hacia un espacio propio: transitar la juventud siendo mujer artista circense durante la efervescencia del Ni Una Menos

En el proceso de transitar su juventud, Abril atravesó algunas experiencias similares a las de su madre, Ariadna, aunque con el abrigo y el sostén de este “espacio propio” que construyeron juntas, un espacio físico en el que habitan y trabajan, pero también un espacio simbólico que les permite posicionarse como mujeres artistas de circo empoderadas.

¿Qué cambió específicamente para las mujeres que hoy viven sus juventudes en el mundo del circo en Buenos Aires respecto de las que fueron sus pares en la década de los noventa? ¿Cómo impactan las transformaciones de la coyuntura en las trayectorias vitales de las artistas circenses jóvenes?

En sintonía con el análisis de Winokur sobre la presencia de las mujeres en el tango, en 2015 se inició en el circo un proceso en que “la naturalización de un orden social y una lógica discursiva pierden su carácter de ‘sentido común’ y comienzan a ser cuestionados” (Winokur 7), ampliando los márgenes de lo enunciable y lo decible. El contexto social de masividad y efervescencia del activismo feminista en Buenos Aires tuvo efectos en la arena circense al dar lugar a la creación de estos espacios de encuentro y reflexión y habilitando la posibilidad de volver conscientes las violencias desde un encuentro intergeneracional. Esta generación de jóvenes reactualiza las maneras de pensar, hacer y sentir y comienza a evidenciar las violencias que se ejercen de manera soslayada: la simbólica, la psicológica, la económica y, la más evidente, la física, que deja de aparecer como natural y pasa a ser foco de cuestionamiento. Así, el “sentido práctico”, retomando a Bourdieu, de la arena circense es transformado desde la potencialidad de un acontecimiento histórico, la lucha contra los feminicidios convocada por la colectiva Ni Una Menos, que tiene efectos en los comportamientos.

A partir de ahí comenzó a cuestionarse la división sexual del trabajo artístico basada en una concepción binaria y heteronormativa del género, en la que los roles escénicos que priorizan la fuerza y la comicidad, así como la ocupación del espacio público como artistas de calle, son asignados a los hombres; mientras que aquellos en los que se destaca la flexibilidad, la liviandad y la sensualidad, se asignan a las mujeres. Este proceso de reflexividad se fue dando en conversaciones entre amigos y colegas, en talleres de violencia de género, al interior de colectivas feministas circenses y también, de forma considerable, en la escena. Si bien estas transformaciones han posibilitado nuevos agenciamientos, no por ello hemos alcanzado una suerte de panacea feminista. Las prácticas machistas y de violencia de género, que comprendo como un efecto histórico de la dominación masculina en general perpetrada por hombres cisgénero y posibilitada por las desigualdades estructurales materiales y simbólicas, continúan perpetuándose y reactualizándose.

En este clima de época bisagra en nuestro país, Abril atravesó su embarazo a los 17 años. Para ese entonces, daba clases y actuaba en los espectáculos de su propio espacio, Elemento Aire Circo. Su embarazo y su maternidad no significaron para ella el riesgo de perder su trabajo, ya que su economía familiar estaba conformada. Continuó dando clases en su escuela y actuando con su madre allí y también en la calle y en espacios circenses que las convocaban.

En cuanto a su trayectoria artística, la joven tuvo un margen más amplio de libertad en sus decisiones: eligió ser payasa y portora, dos técnicas circenses que tan solo una generación atrás no eran una opción fácil para las mujeres del circo. Además del “espacio propio” físico de hogar/escuela de circo, durante la juventud de Abril, ella y su madre conformaron un espectáculo de circo feminista llamado “Mala madre circo”, en el que desplegaron prácticas corporales, estéticas, artísticas y laborales que interpelan al orden patriarcal circenses y performan nuevos modelos de feminidad y maternidad para sí mismas y para el público:

Camila: ¿De qué se trata “Mala madre”?

Abril: Feminismo. Siempre trabajamos juntas y siempre fuimos dos madres solas, por más que esto no haya explotado.

Ariadna: Primero yo era una mamá trabajando con Abru.

Abril: Y yo ya era una mamá re-sola... El padre la busca, pero económicamente la bancaba yo.

Ariadna: Siempre ironizamos. Por ejemplo, yo parí en mi casa. Entonces, Abril me dice...

Abril: ¡Qué mala madre!

Ariadna: Entonces Abril me dice: “¡Ah no, yo me voy al hospital!” ¡Ay qué mala madre! “Yo le voy a dar la teta hasta los 4 años...” Hippie mala madre. “Yo le voy a dar leche de fórmula...” Adinerada y mala madre. Es un concepto social.

Abril: Nosotras arrancamos y al año había pasado lo del tetazo, que a la mina en la plaza la agarraron los yutas por dar la teta en la vía pública y ahí le empezamos a dar a eso.

Ariadna: Y siempre vienen las señoras y te dicen “Ay, chicas, gracias por esto”. Se nos acercan todo el tiempo mujeres, es muy fuerte. Yo no plancho más... y que me digan que mala madre.

Abril: También ironizamos esto de... “Qué buen padre, mirá cómo me ayuda”. Una vez Arwen se puso a llorar en medio de la función, ella está siempre ahí. Entonces agarré el pañuelo verde y me lo puse en la cara y la gente estalló. Yo la amo, pero, ay, ¿por qué esta ley no está? Creo que todas en algún momento

dijimos por qué no abortamos. Loco, es un desgaste ser una madre. Es un camino duro. Tenemos los pañuelos verdes, somos madre e hija, acá hubo embarazo adolescente, a veces nos preguntan: “¿por qué están a favor del aborto si acá hubo embarazo adolescente?”

Ariadna: Es un descargo de un montón de cosas. Sos una mamá y trabajás y vas y venís y estás separada y el padre lo ve los fines de semana, es todo lo que hace. Muchas veces el papá no les da un peso pero... Ay, sí, qué padre presente. Y le hije lo que ve es una madre súper poderosa y eso es machismo totalmente. Sí, qué mala madre, lo que pasa es que te tengo que dar de comer, pero sabés qué, no fui al acto del colegio, te pido mil disculpas (Fragmento de entrevista. Rafael Calzada, provincia de Buenos Aires, 3 abril 2019).

De esta manera, a través de “Mala madre circo”, estas dos artistas, acróbatas y payasas, interpelan, desde la comicidad y la materialidad de sus cuerpos fuertes, las representaciones e imaginarios normativos del ser joven hombre y/o mujer en el circo actual (Viera Alcázar). Ante el preconceito de que “el hombre es más fuerte y por ende es el portor del dúo” y “la mujer es más pequeña y con menos fuerza, por lo cual es la volante”, Ariadna y Abril, dos mujeres de similar contextura física, aparecen en escena haciendo un dúo de acrobacia, sosteniéndose mutuamente afectiva y físicamente. Desde sus experiencias de maternidad, exponen, desarmen, cuestionan el estereotipo de “buena madre” occidental, blanco y capitalista. El humor machista, encarnado muchas veces por reconocidos payasos de larga trayectoria, ahora ya no provoca risas sino una denuncia social por parte de sus colegas jóvenes y, a veces, del público. Así, las “Mala madre circo” proponen y crean nuevas prácticas artísticas y humorísticas que llaman “antipatriarcales” y que dialogan y discuten con las maneras de hacer circo de la generación de los noventa, cuando el humor y las disciplinas de fuerza eran territorio masculino.

Las transformaciones en las trayectorias artísticas ocurrieron en simultáneo, con modificaciones en las performatividades de los cuerpos generizados y las percepciones de los artistas sobre sus propias corporalidades en relación con la tradicional división sexual del trabajo circense que analicé anteriormente, lo que dio lugar a nuevas trayectorias corporales, entendidas como “los espacios experienciales de reelaboración que abarcan el análisis de la relación entre los habitus (Bourdieu 91) cotidianos y las experiencias de apropiación de un conjunto de prácticas vinculadas al uso y la representación del cuerpo y el movimiento (Aschieri 108):

Abril: Es como lo que empezamos a hablar, tenías mujer partener¹⁰, a las mujeres les tiraban los cuchillos. Ahora esta nueva generación de cirqueras está haciendo el cambio.

Ariadna: A mí me caben las verticales... Las verticales en su momento eran “de varón”, la fuerza y el humor también.

Abril: Ser portora también es un montón porque era cosa de chabones ir levantando minitas chiquititas y flaquititas... Es un cambio. Para mí los hombres y las mujeres pueden llegar a lo mismo; pero el hombre, lo que vi con mis alumnos, es que les cuesta menos, tienen la fuerza más incorporada, por ahí la mujer tiene que trabajarlo más. Y por ahí en la elongación las mujeres tienen más elongación que los hombres. Pero es muy relativo.

Ariadna: Yo creo que falta deconstrucción física también. Le pasa a Abril siendo portora, le dan por igual.

Abril: Todos los portores, sean nena o nene, hacen el mismo entrenamiento, pero ¿qué me pasa a mí? Después digo, la puta madre, estoy teniendo una espalda de chabón. Cosa mía. Por eso digo... Porque no tiene por qué ser una espalda de chabón, yo me siento un toro, no una tora. Por eso digo, deconstrucción física. Es un montón. Te probás las remeras y no te entran (Fragmento de entrevista. Rafael Calzada, provincia de Buenos Aires, 3 abril 2019).

Las técnicas circenses moldean los cuerpos de maneras particulares. En las técnicas de acrobacias, los músculos se tonifican y se desarrollan. La espalda se ensancha, ya que los dorsales

¹⁰ Deriva de la palabra francesa “partenaire” y se refiere a la persona que es pareja de otra que se considera artísticamente superior.

y los trapecios crecen considerablemente. Lo mismo sucede con los músculos pectorales, cuyo desarrollo tiene como consecuencia, en las personas con senos, la reducción de su tamaño. Estos aspectos perceptibles del cuerpo se resaltan aún más con el ejercicio de ciertas prácticas circenses que son consideradas “masculinas”, como la acrobacia en trapecio y el rol del portor en acrobacia de dúo. A esta experiencia se refiere la artista de 20 años de edad, portora, trapecista y payasa, en el fragmento de entrevista citado, cuando menciona su malestar por tener una “espalda de chabón”. Inmediatamente reflexiona sobre lo que llama “deconstrucción física”, refiriéndose a la necesidad de desarmar los estereotipos de belleza contemporáneos que establecen que las mujeres deben ser delgadas y solo pueden resaltar los senos y los glúteos, las partes sexualizadas de sus cuerpos.

Estas contradicciones son bastante frecuentes en el mundo circense. He conversado con varias jóvenes que admitían haber suspendido o abandonado sus entrenamientos en el inicio de la inmersión en el circo por los cambios corporales que atravesaban que las alejaban del estereotipo moderno de belleza femenina. Un cuerpo con otros músculos visiblemente marcados, como los de los brazos o la espalda, es socialmente leído como masculino y no expresa una feminidad legítima. Estos estereotipos basados en la norma binaria de género son puestos en cuestión por las formas en las que el género y la corporalidad se constituyen mutuamente en las subjetividades feminizadas circenses. Sin embargo, el llamado a la desnaturalización de los cuerpos generizados de forma binaria es seguido del malestar que genera la presión y la sanción social de no cumplir con los mandatos de la heteronorma.

En el mismo sentido, las “malas madres” del circo disputan el estereotipo de “buena madre”. Como personas gestantes que, desde el sentido común reforzado por el discurso médico deberían permanecer quietas, ellas continúan en movimiento, realizan ejercicios de fuerza y acrobacias en altura, contorsiones, verticales, equilibrios. Son corporalidades activas, fuertes, voladoras, saltarinas, flexibles. Así como otras mujeres siguen yendo a oficinas, a sus empleos, ellas lo hacen con sus prácticas artístico-laborales circenses. Asimismo, ambas “malas madres” ponen en escena la experiencia de una familia yuxtapuesta liderada por mujeres, así como las problemáticas en torno a las tareas de crianza, cuidados y al rol de proveedoras que disputan la construcción hegemónica de familia nuclear biparental y heterosexual.

A modo de cierre

En este trabajo realicé una relectura de dos relatos de vida recolectados para mi tesis de licenciatura donde indagué acerca de las transformaciones subjetivas circenses a partir de la irrupción del movimiento feminista contemporáneo. En esta oportunidad, retorné este material en el marco de mi investigación doctoral para abordar el vínculo entre género, generaciones y juventud en las trayectorias biográficas, artísticas y socioculturales de dos mujeres artistas de circo, madre e hija, de sectores populares del conurbano sur de Buenos Aires. Los relatos de vida de Ariadna y Abril resultaron útiles para analizar el modo en que los condicionamientos que conlleva ser joven están atravesados por el género que les ha sido asignado socialmente (y justificado biológicamente) e imbricado con su propia historicidad.

La experiencia de Ariadna como artista de circo y madre joven en los años noventa se diferencia notablemente de la de Abril, que atravesó su embarazo y la maternidad en plena efervescencia del movimiento Ni Una Menos en 2015, cuando las resonancias del movimiento feminista comenzaban a colarse en el mundo del circo. Así, Ariadna, experimentó ciertas prácticas machistas y jerarquías basadas en la diferencia sexogenérica del circo como una “incomodidad”.

La división sexual de las técnicas circenses según concepciones esencialistas y biologicistas de género, las violencias de género comprendidas como parte del “mundo privado” y ejercidas tanto por empleadores en el circo como por parejas que, a su vez, eran parte de la compañía familiar, entraban en contradicción con la aparente libertad que otorgaba a les artistas el circo, más que nada callejero, con su fuerte impronta de crítica social y su capacidad autogestiva.

En una coyuntura completamente distinta, donde se ponen las diferencias sexuales y de género en el centro y se reconocen formalmente ciertos derechos, Abril es parte de una condición epocal inédita respecto de las disponibles para sus referentes adultas en su tránsito por estos mismos procesos de construcción subjetiva cuando vivían sus respectivas juventudes (Elizalde, “Las chicas” 24). De este momento histórico nació una trama vincular, una red de relaciones afectivas y de solidaridad entre mujeres artistas: “esta nueva generación de cirqueras está haciendo el cambio”. La consigna de “lo personal es político” de las feministas de los años setenta es puesta en práctica por las cirqueras que han iniciado un complejo proceso de reflexión crítica y de toma de conciencia de incomodidades que estaban naturalizadas y silenciadas y que, ahora, son reelaboradas discursiva y performativamente.

Bibliografía

- Agüero, Soledad Torres y Balbé Wanda. "Del cuerpo-ojo al cuerpo-todo. El uso de imágenes en las estrategias de performance-investigación." *Revista de Antropología Visual* 29 (2021): 2.
- Anderson, Cynthia D. “Understanding the inequality problematic: From scholarly rhetoric to theoretical reconstruction”. *Gender & Society* 10.6 (1996): 729-746.
- Aschieri, Patricia. “Maquillar los cuerpos / Transmutar en movimiento: Reflexiones acerca de las reelaboraciones de la danza butoh y sus máscaras”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 10.1 (2015): 95-113.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- Chaves, Mariana. “Juventud negada y negativizada: Representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea”. *Última Década* 13.23 (2005): 09-32.
- Elizalde, Silvia. “Estudios de juventud en el Cono Sur: Epistemologías que persisten, desaprendizajes pendientes y compromiso intelectual: Una reflexión en clave de género. *Última Década*, 23.42 (2015): 129-145.
- . “Las chicas en el ojo del huracán machista: Entre la vulnerabilidad y el ‘empoderamiento’”. *Cuestiones Criminales*, 1.1 (2018): 22-40.
- . “Hijas, hermanas, nietas: Genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes”. *Ensamblés*, 8 (2019): 86-93.
- Haraway, Donna Jeanne. *Ciencia, cyborgs y mujeres: a reinención de la naturaleza*. Valencia: Universitat de València, 1995. Impreso.
- Infantino, Julieta. “Trabajar como artista: Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”. *Cuadernos de Antropología Social*, 34 (2011): 141-163.
- . “Políticas culturales, arte y transformación social: Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa”. *Disputar la cultura: Arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires*. Julieta Infantino, ed. Buenos Aires: RGC, 2019. 19-64. Impreso.

- . “‘El circo que hacemos hoy’: Posibilidades, recorridos y límites en la resignificación del arte circense en Argentina”. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 23.43 (2021): 242-261.
- Kusch, Rodolfo. “El mero estar” y “17. La encrucijada de estar no más”. *Obras completas. Tomo I*, Santa Fe, Fundación Ross, 2000.
- Longa, Francisco. “Trayectorias e historias de vida: Perspectivas metodológicas para el estudio de las biografías militantes”. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, Departamento de Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2010.
- País Andrade, Marcela y González Martín, Miranda. “Intervención/investigación desde una perspectiva de género”. *Perspectiva de géneros: Experiencias interdisciplinarias de intervención/investigación*. Marcela País Andrade, comp. Buenos Aires: CICUUS, 2018. Impreso.
- Roa, María Luz. *Ser-en-el-yerbal. La constitución de subjetividades tareferas en los jóvenes de los barrios periurbanos de Oberá y Montecarlo (Misiones)*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2015.
- Tarducci, Mónica. “Adopción y parentesco desde la antropología feminista”. *La Ventana, Revista de Estudios de Género*, 4.37 (2013): 106-145.
- Viera Alcázar, Merarit. “Género y juventud: Categorías y condicionamientos relacionales”. *Vitam, Revista de Investigación en Humanidades*, 3.1 (2017): 62-82.
- Winokur, Julia Lucía. “‘Las minas traen quilombo’: Mujeres y conflicto en la nueva escena del tango porteño”. *Question/Cuestión*, 2.67 (2020). Web.
-

Recibido: 19 de septiembre de 2022

Aceptado: 7 de diciembre de 2022

Propuesta de un sistema teórico para una práctica artística incidente y efectiva: Estudio de caso sobre la problemática de vivienda para migrantes en el área central de Santiago de Chile (2015-2019)¹

Proposal of a theoretical system for an impacting and effective artistic practice: Case study on the housing problem for migrants in the central area of Santiago de Chile (2015-2019)

Carolina Maturana-Fuentealba²
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

Resumen. En los últimos años, se ha observado la manifestación emergente de ejercicios artísticos que buscan repercutir sobre problemas sociales y sus sistemas culturales. Sin embargo, no existe una base teórica que sustente y guíe estas prácticas. A nivel internacional, la necesidad ha sido anunciada, pero no se ha abordado en profundidad. A partir de un estudio de caso sobre la problemática de vivienda para migrantes en el área central de Santiago de Chile, realizado entre 2015 y 2019, se propone una teoría y una práctica de arte centradas en las personas más que en la generación de objetos y la representación. Se diseñó una investigación cualitativa multimétodo de carácter exploratorio y una metodología compleja para obtener un levantamiento de datos sobre las viviendas y el habitar migrante, y de insumos para la articulación de demandas, en un primer momento, y una evaluación del logro de incidencia que permite el sistema teórico propuesto, en una segunda etapa. Se concluye que la práctica artística acrecienta las posibilidades de incidencia pública en la medida que se distancie de la teoría objeto-céntrica y avance hacia la generación de contenidos significativos que constituyan un aporte a las demandas y necesidades de las personas migrantes respecto de su habitar. Revisitar las bases teóricas del arte y su práctica se torna imperativo ante las continuas problemáticas que emergen hoy en la sociedad.

Palabras clave. Teoría del Arte, Práctica artística, Incidencia social del arte, Migración, Vivienda.

Abstract. In recent years, the emerging manifestation of artistic exercises that seek to have an impact on social problems and their cultural systems has been observed. However, there is no theoretical basis to support and guide these practices. At the international level, the need has been announced, but not fully addressed. Based on a case study on the problem of housing for migrants in the central area of Santiago de Chile, carried out between 2015 and 2019, an art theory and practice is proposed that focuses on people rather than on the generation of objects

¹ Financiado por ANID (Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, ANID), en el marco de Beca de Doctorado; por el Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile y por el Proyecto Expositivo Work in Progress WiP 2019, Interculturalidad (FADEU UC).

² Dr. en Arquitectura y Estudios Urbanos, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. Mail. maturana.caro@gmail.com. ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3231-236X>

and the representation. A multi-method qualitative investigation of an exploratory nature and a complex methodology was designed to obtain a survey of data on migrant housing and living, and inputs for the articulation of demands, at first, and an evaluation of the achievement of incidence that allows the proposed theoretical system, in a second stage. It is concluded that artistic practice increases the possibilities of public incidence to the extent that it distances itself from the object-centric theory and advances towards the generation of significant content that constitutes a contribution to the demands and needs of migrants regarding their living. Revisiting the theoretical bases of art and its practice becomes imperative in the face of the continuous problems that emerge today in society.

Keywords. Art theory, Artistic practice, Social impact of art, Migration, Housing.

Introducción

La complejización y las demandas de las sociedades globales: el universo teórico del arte en problemas

A lo largo del tiempo, los estudios del arte han generado una base conceptual y teórica que permite abordar distintos fenómenos propios de la naturaleza y de la sociedad. Desde esta base han prevalecido diversas prácticas artísticas para su representación, prefiguración e idealización, entre las cuales algunas se han centrado en la visibilización de aspectos críticos, con el fin de aportar a la transformación social.

En general, estos abordajes artísticos se han sustentado en interpretaciones conceptuales de la tradición objeto-céntrica u objeto-centrada, comprendida como aquella preocupada y centrada en extremo en los objetos y en las cosas materiales que se producen en el arte, en el sentido que lo plantea Expósito (“Entrar”; “El arte”), y en el marco de la cual estos objetos son puestos en el centro y como fin último del quehacer del arte. Las propuestas artísticas se plantean a partir del sistema tradicional de técnicas y recursos de los diversos campos de representación y son perpetuadas en espacios y circuitos disciplinares (salones de arte, museos, mercado del arte, etc.), lo que implica un despliegue en un universo cerrado. Con ello se hace referencia, por una parte, a la idea de que el arte “se mira demasiado el ombligo”, como lo plantea Barragán (s.p.), y que es muy endogámico, como señala Expósito (“El arte”), y, por la otra, a la idea de que el arte contemporáneo es un universo muchas veces desconocido para las personas (Hernández).

Durante el presente siglo, a la par de la evolución y la complejización de las sociedades, se observa la manifestación emergente de ejercicios artísticos que, basados en estas interpretaciones tradicionales, abordan problemáticas sociales y urbanas buscando articularse con lo que sucede fuera del mundo del arte para generar repercusiones directas y efectivas sobre estas. Sin embargo, las sociedades tienen demandas y expectativas cada vez más complejas, heterogéneas y multidimensionales. En Chile, se observan demandas ciudadanas relacionadas con el acceso a la salud, la educación, la seguridad pública y el sistema de pensiones (Insulza). Además, el país experimenta una de las mayores crisis de vivienda (Generación M). También en el contexto internacional, De Julios-Campusano sostiene que las personas quieren “minimizar la violencia, justicia social y política, educación de calidad y mantenimiento de la calidad medioambiental y por sobre todo participar de los procesos que configuran sus vidas” (p. 16).

En este escenario, los enfoques disciplinares tradicionales quedan desfasados de las formas como se concibe, se habita y se proyecta en los territorios; chocan con las realidades locales y globales y no logran repercutir de manera efectiva en los problemas que aquejan a las personas. Es decir, las acometidas artísticas son superadas por la realidad. Algunos especialistas anuncian la emergencia de un problema y plantean que el arte no puede continuar habitando una esfera autónoma, evolucionando en un dominio separado de lo que les acontece a las personas (Brea 107). Proponen que, para alcanzar una repercusión efectiva, la práctica disciplinar debe conectar sus planteamientos con movimientos sociales y políticos reales (Barragán; Hernández) y operar en las coordenadas culturales y sociales de la sociedad (Mosquera 135).

Desde otras posturas, se vislumbra la necesidad de abrirse a una nueva concepción del arte, que lo sitúe en un estatus distinto al que se le ha concedido y que permita dejar atrás la idea de obra, de artista y de representación. Es necesario centrarse en la producción de contenidos significativos, simbólicos y afectivos para los sujetos que experimentan los problemas y propender hacia lo inmaterial (Brea 107). Expósito propone un arte sin obras, alejado del valor adjudicado a los objetos y productos artísticos (“Entrar”), que avance hacia un arte que “no lo parezca” en busca de una mayor efectividad y de salir de la institución (“El arte”). El trabajo artístico debe distinguirse por una relación crítica con las múltiples problemáticas sociales que detonan a diario en el mundo, sobre todo en los países subdesarrollados (Mosquera 135).

En Chile, este problema no ha sido planteado como tal y, por lo tanto, no ha sido revisado. Sin embargo, desde un enfoque que propone que el arte y las artes en general no tienen que entregar respuestas, sino abrirse a preguntas, Sergio Rojas afirma que los recursos del arte se han agotado y que este debe abrirse a las preguntas que permiten pensar la realidad y plantear el agotamiento de las categorías heredadas (“Estamos”, “El arte” 383). En especial, está en crisis la tradición de la mimesis, desde la cual se espera reconocer el mundo en la obra (Rojas, 30) y lo mismo sucede con la figura del artista-genio alejado de la realidad buscando inspiración, el mercado, la academia y lo fashion (Rojas, “Habitar”).

Todo ello nos lleva a identificar la carencia de una base teórica y conceptual en los estudios del arte que sustente y guíe una práctica que aborde los problemas sociales y de sus sistemas culturales y logre una repercusión pública efectiva que contribuya a su resolución. Se necesitan argumentaciones generales como, por ejemplo, la manera en que pueden ser estudiados los fenómenos o ser visibilizados los procesos y resultados.

La idea de que el arte puede contribuir a la solución de los problemas propios de la sociedad debe ser aún discutida. Esta afirmación se realiza en el sentido de que el arte puede hacerse parte y contribuir con sus recursos, de manera directa, en el espacio social y político donde se discuten, disputan y negocian las soluciones a los problemas que enfrentan las personas. Tal como lo plantea Expósito (“Entrar”), el arte puede incidir en la movilización de miradas y energías singulares y colectivas en pro de soluciones a los problemas y llegar a ser realmente transformador de la realidad que experimentan las personas.

De esta apreciación surge la necesidad de proponer un sistema teórico coherente que permita, en primer lugar, proyectar, ejecutar y resolver una práctica artística inserta en los problemas de la sociedad y ajustada a las demandas y necesidades de las personas involucradas. En segundo lugar, revisar hacia dónde pueden ir cambiando los estatutos y las formas del arte

para adaptarse a los fenómenos de la sociedad actual y aportar a su resolución. Tomando esto en cuenta, se establecen los siguientes objetivos:

1. Seleccionar una problemática de interés público en Santiago de Chile que tenga una dimensión arquitectónica y urbana, y problematizarla desde una reflexión asociada al ámbito social.
2. Formular un sistema teórico coordinado de principios y supuestos que permitan abordar el problema seleccionado desde un enfoque alejado de la tradición objeto-céntrica.
3. Alcanzar una repercusión pública fuera del campo del arte, a partir del problema formulado y su marco teórico.
4. Evaluar el logro de incidencia pública alcanzado fuera del campo del arte.
5. Aportar al estudio y la discusión de la problemática seleccionada y contribuir a su resolución.
6. Aportar al conocimiento, el estudio y la discusión de supuestos teóricos para una nueva idea de arte que tenga posibilidades de incidencia pública sobre los problemas y demandas actuales de la sociedad.

Con base en los propósitos expuestos, se consideró que el despliegue de una práctica artística menos centrada en la producción de objetos y más en la producción de contenidos que permitan una repercusión pública sobre un problema relevante para un segmento de la población migrante en Chile puede contribuir a distinguir las interpretaciones conceptuales de la práctica artística para responder de mejor manera a los desafíos actuales de interés público. Se operó, así, ejecutando uno los supuestos que estructuran el sistema teórico planteado en un plano práctico y evaluando el logro de incidencia que este permitió.

Selección de un problema de interés público en Santiago de Chile: transformaciones espaciales en viviendas antiguas para albergar a migrantes

Considerando el contexto académico que enmarca a este estudio, se debía seleccionar una problemática que cruzara el arte con las disciplinas de arquitectura, diseño y estudios urbanos. Dada la nueva idea de arte alejada de la tradición objeto-céntrica y el logro de incidencia pública centrada en las personas que pretendíamos evaluar, la problemática a seleccionar debía tener, además, un importante componente social. Por otra parte, se esperaba desafiar al arte a asumir un problema contingente y complejo que demandara nuevas miradas y aportes para avanzar en su resolución.

La problemática de la vivienda es compartida por muchos países de Latinoamérica y el Caribe. De acuerdo a un informe del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), “alrededor de 59 millones de personas viven en una vivienda inadecuada” (BID). En Chile, el problema tiene una importante dimensión cuantitativa, pero, sobre todo, cualitativa. Existe un problema principal relativo al tamaño de las viviendas y a la baja calidad de la construcción; luego, a la inseguridad que experimenta la población en barrios que no se integran a los beneficios de la ciudad, y hacinamiento, lo que se acrecienta en familias allegadas, con integrantes que presentan problemas de salud, personas de la tercera edad, migrantes y familias de pueblos originarios distantes de los centros urbanos más importantes (CASEN).

En la región Metropolitana, la problemática afecta a los nacionales y a un segmento de los grupos migrantes que habitan en esta área. Las migraciones contemporáneas de fines del siglo XX (1982) y principios de los años dos mil han provocado en Santiago –al igual que ocurre en otras ciudades a nivel global– una complejidad arquitectónica, socioespacial y urbana asociada al problema de la vivienda, que perdura hasta hoy. Una de sus formas es la utilización de diversas tipologías de arquitectura preexistentes, fenómeno que ocurre, de manera principal, en sectores del casco antiguo degradado de la ciudad (Contreras).

Un rol fundamental lo juega la utilización de casonas tipo palacetes, casas y cités del área central, y con data de origen entre 1870 y 1930, aproximadamente. Los espacios originales de las edificaciones son subdivididos para adaptarlos al habitar de los migrantes. Inmuebles originalmente concebidos como unifamiliares se transforman en viviendas colectivas para población migrante. Los cités, que son por definición una vivienda colectiva, son subdivididos para albergar un mayor número de habitantes de los originalmente pensados.

Existen variados estudios sobre arriendo y vivienda migrante, centrados principalmente en el arriendo abusivo, la discriminación en el acceso al mercado de la vivienda, el deterioro en el cual se encuentran las viviendas, la ausencia de estándares mínimos de seguridad para habitar en los nuevos espacios y la afectación que ello implica a la calidad de vida de los migrantes (Baeza; Contreras; Alessandri; Polloni; Ramos 4; Urzúa et al. 563). Sin embargo, hasta ahora no se ha explorado la relación de sentido, valor y significado de los nuevos espacios para las personas en situación de migración desde la voz de los propios migrantes y, por lo tanto, desde el potencial de oportunidad que significan para estas.

El vacío de conocimiento sobre este aspecto constituye una oportunidad para poner a prueba un despliegue artístico sustentado en un sistema teórico enfocado en el logro de incidencia pública.

Enfoque

La temática se plantea, analiza e interpreta a partir de lo que algunos autores han denominado un arte contextualizado en términos sociales y políticos e inserto y vertebrado en el contexto (Claramonte 9-119), enfoque contrapuesto a la teoría objeto-céntrica u objeto-centrada, comprendida como aquella preocupada y centrada en extremo en los objetos y en las cosas materiales que se producen, en el sentido que lo plantea Expósito (“Entrar; “El arte”). En el marco de esta teoría predominante, los objetos son situados al centro y considerados como fin último del quehacer del arte. Frente a esa visión y de acuerdo con diversos análisis que destacan aspectos hacia los cuales el arte debería avanzar en pro de una mayor repercusión pública, cinco ideas interesan de manera particular en este estudio:

1. Un arte más contextualizado en términos sociales y políticos debe insertarse y vertebrarse en los contextos (Claramonte 16).
2. Para alcanzar una mayor repercusión pública, el arte debe conectarse con movimientos de lucha social y política y no solo buscar el reconocimiento intelectual del propio campo del arte (Barragán).

3. Se hace necesario repensar los espacios de despliegue del arte, buscar más situaciones cotidianas y no artísticas y menos espacios artísticos y museales (Claramonte 17; Palacios Garrido 199). El arte debe operar en medio de las coordenadas culturales y sociales (Mosquera).

4. Es necesario replantearse el uso y la transformación de los datos recabados y tender a la generación de conocimiento y de contenidos significativos para las personas afectadas por los fenómenos (Brea 107) más que generar objetos y productos de arte. El arte debe alejarse de la tradición objeto-céntrica con el fin de alcanzar un despliegue crítico y transformador (Expósito “El arte”). Más allá de dar a conocer lo que ya se sabe, el arte debe tratar de generar turbulencias al interior de los sistemas prefijados o de los discursos tradicionales (Rancière; Hernández).

5. Es necesario repensar y replantearse la relación con la representación (Brea 107; Rojas 34; Expósito “El arte”).

Respecto de las viviendas y el estudio de las transformaciones espaciales que dan cabida al habitar migrante, se apeló a un enfoque espacial y de sentido, centrado en mejorar los lugares de los ciudadanos. Se incorporaron, así, tres planteamientos:

1. En la transformación espacial se deben atender tres aspectos principales: la dimensión de lo preexistente y las variables de continuidad que ayudan a comprender lo actual (Martí Arís 38-39).

2. La arquitectura transformada puede comprenderse como un espacio producido por personas que están excluidas del ámbito oficial de producción del espacio y que manifiestan su necesidad insatisfecha de este (De Francesco 3).

3. Es necesario conocer la arquitectura no solo a partir de sus dimensiones espaciales y estructurales, sino también mediante la raíz etimológica de la forma, comprendiéndola y generando conocimiento sobre los valores de uso y sentido que esta tiene para quienes las habitan (Zevi 149).

Con respecto al habitar migrante, se recurrió a un enfoque sociocultural de la arquitectura y a reflexiones sobre el habitar migrante desde el arte, del que se consideraron especialmente dos aspectos:

1. Es necesario escuchar el relato de cada grupo cultural sobre su propio habitar (Pelli 28).

2. El habitar de personas migrantes no puede ser enjuiciado ni comprendido a partir de la noción de casa: en la era de los nomadismos esto debe ser repensado (Riboulet 526).

En función de los planteamientos teóricos vigentes para el concepto de arte, se buscó redefinir las variables que explican su relación con la repercusión pública desde el punto de vista de la transformación social o desde su dimensión política, incorporando el aspecto de la incidencia pública centrada en las personas. Se postula que incorporar esta noción al universo teórico del arte puede resituarlo y abrirlo a una práctica que tenga una repercusión efectiva en la sociedad. Ello trae consigo un nuevo grupo de supuestos y variables operacionales ligados a la resolución de problemáticas concretas de la sociedad y a un trabajo pro políticas públicas.

Por estas razones se apeló a teorías que plantean la necesidad de un cambio de enfoque para una incidencia pública efectiva. Resaltamos tres de estas ideas:

1. Se debe transitar de la idea de servicios sociales entregados por el Estado a la de personas que, desde sus contextos, lideren sus propios procesos de generación de políticas públicas que resulten transformadoras (Herrera 8).
2. Capturar y recuperar la sensibilidad y percepción de las personas sobre lo que los problemas significan en sus propias vidas tiene un alto potencial para generar transformaciones históricas (Horowicz, en Caja Negra 00:02:04).
3. Se deben incorporar a la discusión pública nuevos niveles y tipos de evidencias provenientes de los sujetos que experimentan los problemas (Mendizábal).

Los cinco puntos señalados extraídos de los análisis sobre un arte para una mayor repercusión pública se combinaron y jerarquizaron argumentalmente en un todo coherente con los supuestos de interés propios a las viviendas y las transformaciones espaciales, al habitar migrante y a la incidencia pública. A partir de ello, se diseñó el sistema teórico que se puso a prueba y que condujo a los resultados teóricos y empíricos que aquí se presentan (Fig. 1).

MATURANA-FUENTEALBA CAROLINA
PROPUESTA DE UN SISTEMA TEÓRICO PARA UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA INCIDENTE Y EFECTIVA: ESTUDIO DE CASO SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE VIVIENDA PARA MIGRANTES EN EL ÁREA CENTRAL DE SANTIAGO DE CHILE (2015-2019)

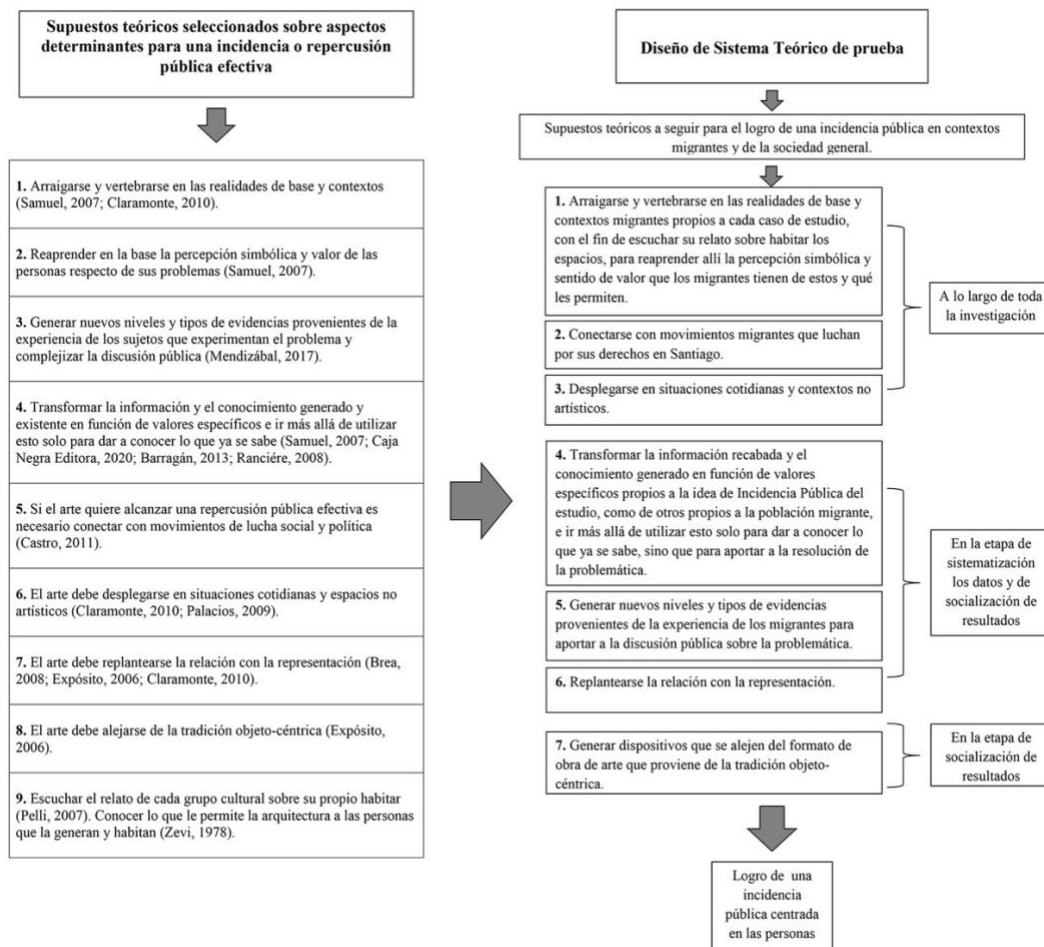


Fig 1. Supuestos teóricos a partir de los cuales se diseñó el sistema teórico puesto a prueba, 2021. Elaboración propia.

Algunas consideraciones teóricas

a) *Incidencia pública*. El término de incidencia pública se concibe como una noción de uso a nivel político, académico y ciudadano. De manera general, los estudios concuerdan en que este concepto hace referencia a una serie de acciones deliberadas, diseñadas para influir en la promoción de leyes, políticas y actitudes públicas sobre problemáticas sociales o ciudadanas, con el propósito de transformar situaciones de inequidad y aportar a mejorar las políticas públicas ya existentes, entre otros fines (Civilis; Herrera 8; Quiroz 10; Samuel; Secretariado de Justicia Social para la Ecología; Servicio Jesuita a Migrantes; Wieland et al. 12).

b) *Incidencia pública centrada en las personas*. De manera particular, algunos estudios plantean la noción de incidencia pública centrada en las personas (*people-centred advocacy*), que se diferencia de la anterior en el sentido que las acciones son emprendidas con el fin de empoderar a

las personas que experimentan los problemas, a la sociedad civil y, en especial, a los marginados y excluidos de las políticas sociales y la discusión pública de modo que participen, tengan voz e incluso lideren procesos que hagan valer sus intereses particulares e influyan en políticas públicas sobre los problemas que les aquejan (Civilis; Herrera 14; Quiroz 9; Samuel; Servicio Jesuita a Migrantes).

La incidencia pública centrada en las personas surge como respuesta a una incidencia que no tiene arraigo en las realidades de base en contextos de ausencia de políticas públicas, de existencia de políticas públicas nocivas o en el incumplimiento de las existentes. A grandes rasgos, se concibe como un proceso político (Quiroz 12; Servicio Jesuita a Migrantes), complejo y amplio (Herrera 14), organizado (Servicio Jesuita a Migrantes) e impulsado por valores (Samuel).

En este marco, resulta de interés Samuel, quien propone que la incidencia no es algo fijo y predeterminado, sino que se configura de manera diferente de acuerdo con el contexto cultural, social y político, el marco constitucional de cada país y las fuerzas y ejercicios de poder al interior de este. En síntesis, plantea que para que la incidencia sea efectiva debe buscar arraigo en las realidades de base y (re)aprender allí el idioma, los símbolos y los valores de las personas. Señala que “[l]as personas son el alfa y el omega” (617), y que una de sus fuentes de poder relevantes es el poder de la información y el conocimiento, pero que debe transformar esa información en conocimiento significativo en función de valores específicos.

Este estudio se adscribe en esta noción particular de una incidencia pública centrada en las personas. En función de los planteamientos teóricos vigentes para el arte, el concepto viene a tensionar la práctica encaminándola hacia un campo y un hacer donde los esfuerzos se centran en transformar situaciones de inequidad en torno a un problema social y en aportar a la política pública desde un proceso arraigado en las propias realidades de base. El arte aprende en este involucramiento los valores, los símbolos, el idioma –como plantea Samuel–, las subjetividades y el sentir y los significados del problema de las personas desde una mirada sensible al contexto social, cultural y político en el cual se está inserto y se deberá desplegar el trabajo artístico (620). En este contexto empírico y teorizante, el estudio se propuso las siguientes etapas para lograr una incidencia pública:

1. Levantamiento muestral.
2. Plantear un sistema teórico que deleve dimensiones arquitectónicas, urbanas y sociales no exploradas del fenómeno.
3. Levantamiento de relatos de visión y sentido desde la perspectiva de las personas migrantes.
4. Levantamiento de insumos para la articulación de demandas.
5. Difusión de demandas entre las personas migrantes involucradas y entre la sociedad en general.

Metodología

MATURANA-FUENTEALBA CAROLINA
PROPUESTA DE UN SISTEMA TEÓRICO PARA UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA INCIDENTE Y EFECTIVA: ESTUDIO DE CASO SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE VIVIENDA PARA MIGRANTES EN EL ÁREA CENTRAL DE SANTIAGO DE CHILE (2015-2019)

Se planteó una investigación cualitativa de carácter exploratorio y se diseñó una metodología compleja multimétodo que operó en dos niveles:

1. Nivel para levantamiento de datos sobre las viviendas y el habitar migrante y de insumos para articulación de demandas:

Técnicas implementadas:

a. Técnicas de recolección de datos sobre las viviendas, las transformaciones espaciales, el habitar migrante y el contexto:

- Técnicas de investigación de campo.
- Técnicas de investigación y análisis de documentos multirreferenciales de archivo.
- Técnicas de dibujo.
- Técnicas cartográficas.

b. Estrategias y técnicas de práctica artística en contexto:

- Inmersión contextual.
- Generación de una contextualidad común.
- Trabarse relacionamente.
- Reuniones mixtas.
- Inteligencia y análisis contextual.

c. Técnicas de recolección de información sobre la gestión de los datos y productos generados para la incidencia pública:

- Técnicas de análisis de datos.
- Técnicas de ideación y diseño.
- Técnicas de edición.
- Técnicas de construcción.
- Técnicas artísticas de trabajo directo con las comunidades migrantes en contextos cotidianos y situaciones no artísticas.
- Técnicas artísticas de carácter expositivo para la difusión y la socialización de contenidos en instancias artísticas para la sociedad en general. Esta técnica se implementó para evitar sesgos metodológicos.

d. Técnicas y estrategias de recolección de datos sobre la colaboración:

- Técnicas colaborativas exploratorias

2. Nivel para levantamiento de datos sobre la práctica desarrollada y la evaluación del logro de incidencia pública centrada en las personas:

Técnicas implementadas:

- Desdoblamiento.
- Apuntes del proceso en un diario de campo.
- Registros fotográficos del proceso.
- Cuestionario Google Forms sobre logro de incidencia pública.

Para mantener los resguardos éticos, los datos se recogieron a partir de la observación directa externa de las viviendas y de las conversaciones sostenidas con las personas migrantes; no se accedió al interior. Se trabajó con consentimiento informado, se anonimizaron los nombres de los participantes, las direcciones de las viviendas estudiadas y cualquier información que permitiera localizarlos. En las fotografías se anonimizaron los rostros de los participantes.

Para la puesta a prueba del sistema teórico se consideró como escala de análisis el área central de la comuna de Santiago y sus límites con cuatro comunas aledañas (Fig. 2). En esta área se seleccionaron casos localizados aisladamente. Se trabajó con personas migrantes que no estaban organizadas en torno a ninguna agrupación social ni política y también con comunidades migrantes que participan en la Coordinadora Nacional de Inmigrantes Chile (CNICH), organización migrante de lucha social y política de alcance nacional, con sede en Santiago. Cada caso de estudio consideró la dimensión arquitectónica espacial de las viviendas y su contexto migrante. En los casos que emergieron del trabajo con la CNICH, el contexto migrante comprendió a las comunidades que a diario llegaban y participaban en esta agrupación. Se establecieron los siguientes criterios de inclusión para el muestreo de viviendas:

- Viviendas cuya data de origen y desgaste material permitiera considerarlas antiguas y desgastadas.
- Edificaciones que expresaran transformaciones del programa original con el fin de albergar a población migrante, ya sea que hubieran sido construidas de forma privada, por el dueño de la propiedad o por los mismos migrantes.
- Diversidad social y cultural y tiempo de estadía en Chile de la población migrante.
- Heterogeneidad de las prácticas y funciones de uso en torno a la vivienda.

Siguiendo estos criterios se realizaron recorridos semiestructurados y observación directa en el área delimitada. Se hizo también una permanencia prolongada en el espacio de la CNICH, en la que se trabajó con técnicas colaborativas y participativas que permitieron acceder a casos de interés.

Se seleccionó un universo de viviendas conformado por diez edificaciones de fines del siglo XIX y principios del XX. Estas son: cuatro casonas de dos plantas cuya data de origen es de 1870 y 1900; cuatro casas de una planta cuya data de origen es de 1900; una vivienda de 1930, y un cité de 1925 (Fig. 2).

La recolección de información se basó en la investigación del habitar migrante en estas edificaciones, siguiendo los supuestos planteados en el sistema teórico puesto a prueba que debe permitir al arte tener una incidencia pública centrada en las personas. La información fue

levantada en terreno entre marzo de 2015 y mediados de 2019. Posteriormente, fue sistematizada en función de las variables de arte e incidencia pública.

Para evaluar el logro de incidencia pública se consideró, como escala de análisis, las personas migrantes que participaron en las instancias artísticas de trabajo directo en cada caso en estudio y las personas que visitaron la instancia de carácter expositivo-participativo para la difusión y la socialización de contenidos para la sociedad en general.

El análisis se dividió en cinco etapas:

- Análisis de los datos levantados sobre los casos de estudio.
- Análisis de insumos para la articulación de demandas.
- Análisis de las formas en que se usaron los datos e insumos en función de la incidencia pública.
- Análisis de los supuestos teóricos planteados, su factibilidad y aporte en función del logro de la incidencia pública.
- Análisis del logro de incidencia pública a escala de las personas migrantes involucradas y de la sociedad en general.

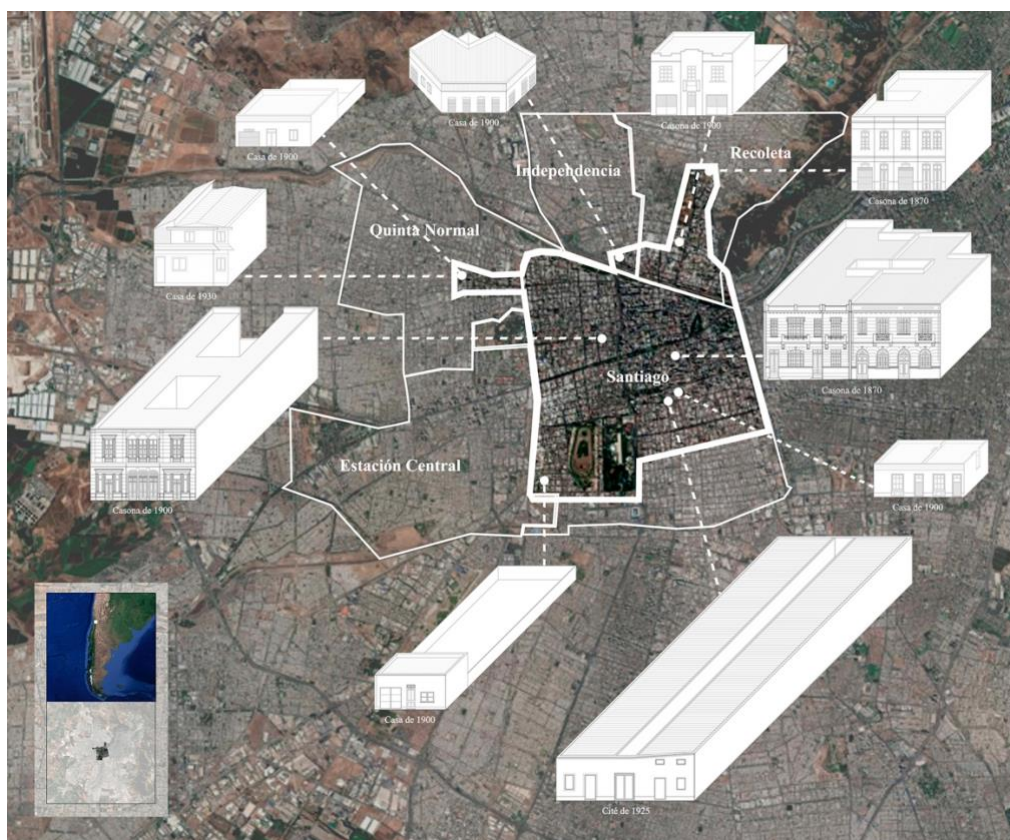


Fig 2.

Área considerada en el estudio, edificaciones estudiadas y localización, 2021. Elaboración propia con base en imágenes de Google Earth.

Presentación de experiencias

A continuación, presentamos una secuencia gráfica que sintetiza las principales experiencias desarrolladas en torno a los cinco supuestos teóricos que se pusieron a prueba en los diversos casos en estudio.

La Figura 3 aporta antecedentes sobre el ejercicio de arraigo y vertebración contextual en las realidades de base migrantes, logrado en nueve de los diez casos de estudio. Este consistió en la participación en el acontecer cotidiano y en actividades sociales, culturales, políticas y festivas de las comunidades. Estuvo orientado, además, a escuchar el relato de sus miembros sobre su habitar en los espacios y a aprender su concepción, sentido de valor y percepción simbólica sobre la problemática.

En el nivel de migrantes no organizados, permitió recabar datos formales y espaciales de las transformaciones, lo que permitió conocer las prácticas migrantes ligadas a estas y su uso y sentido en función de los proyectos migratorios, relatados por los propios migrantes (Fig. 3 A, B, C y D). Entre las comunidades organizadas (Fig. 3 E), además de lo anterior, facilitó el diseño y la aplicación conjunta entre las comunidades migrantes de base de un cuestionario sobre cinco ejes de la relación vivienda y migración en Santiago, que entregó información relevante.

A partir de estos datos fue posible, durante la etapa de socialización de resultados, realizar tres instancias de trabajo directo con los migrantes, mismas que resultaron determinantes para el logro de incidencia pública entre las comunidades, como también para contar con colaboraciones relevantes para las instancias de socialización en la sociedad en general.

Este trabajo permitió aumentar la percepción de los propios migrantes respecto de sus problemas de vivienda con base a sus relatos y devolverles a las comunidades migrantes los datos recogidos transformados en conocimiento significativo. A escala de la sociedad en general, y según señalaron las personas que respondieron el cuestionario Google forms, aumentó la comprensión del fenómeno desde la perspectiva migrante.

La Figura 4 presenta la experiencia de conexión con la CNICH. Este acercamiento permitió trabajar de manera conjunta en el diseño y la aplicación de un instrumento de recolección de datos y de un dispositivo de socialización de los resultados entre las comunidades (Fig. 4 A). A nivel de incidencia, al ser trabajados en conjunto, ambos dispositivos fueron acordes y pertinentes a las visiones, lógicas y demandas de las comunidades migrantes. Por otra parte, estuvieron cargados de un propósito social y político, proveniente del interés de las comunidades por identificar el problema, detectar sus demandas más significativas y visualizar el uso que le podían dar, a nivel público y en negociaciones con el Estado, a los datos recolectados (Fig. 4 B).

MATURANA-FUENTEALBA CAROLINA
PROPUESTA DE UN SISTEMA TEÓRICO PARA UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA INCIDENTE Y EFECTIVA: ESTUDIO DE CASO SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE VIVIENDA PARA MIGRANTES EN EL ÁREA CENTRAL DE SANTIAGO DE CHILE (2015-2019)

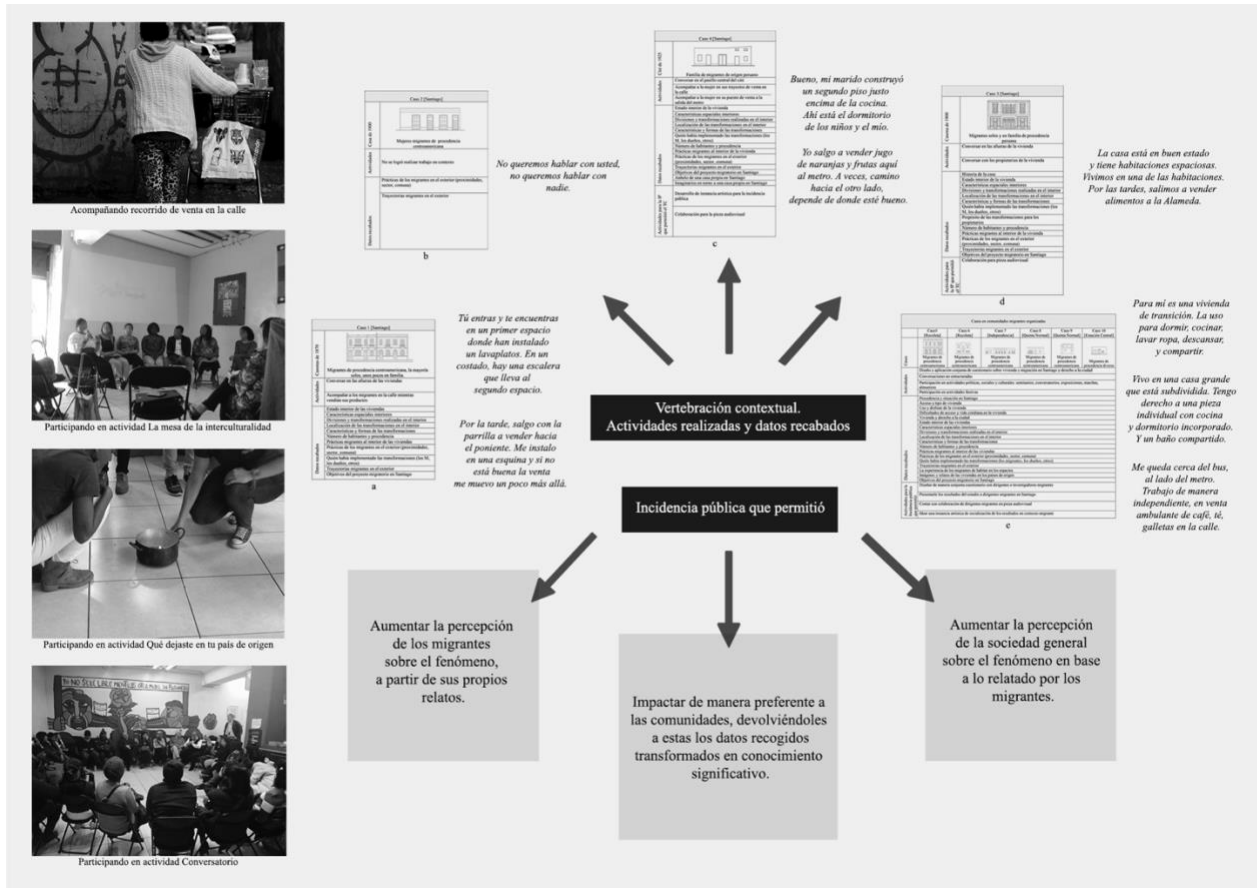


Fig3.

Vertebración y arraigo en las realidades de base y contextos migrantes, actividades realizadas, datos recogidos e incidencia pública alcanzada, 2021. Elaboración propia.

La Figura 5 presenta la experiencia de despliegue en contextos cotidianos y situaciones no artísticas que se llevó a cabo a lo largo de todas las etapas. Esta se aminoró solo cuando se socializaron los resultados, momento en que se realizaron algunas actividades en espacios expositivos ligados al circuito del arte.

Ello permitió una incidencia pública relacionada con cinco aspectos principales: 1) alcanzar un conocimiento directo de los casos y de las dinámicas migrantes en su acontecer cotidiano; 2) analizar, dialogar y evaluar el conocimiento generado en los propios contextos migrantes bajo un formato no artístico, lo que hizo posible que este fuese apropiado y discutido con las comunidades; 3) lograr una incidencia a escala de las comunidades; 4) realizar una inserción directa de dispositivos comunicativos en los contextos y realidades de base y 5) operar en las coordenadas mismas de la realidad sociocultural migrante.

La Figura 6 presenta la experiencia de generar nuevos niveles y tipos de evidencias sobre aspectos propios de las viviendas como de las transformaciones espaciales (Fig. 6 A). En relación con las viviendas se generaron nuevos datos sobre el presente y pasado de estas que no habían sido previamente indagados. Respecto de las transformaciones espaciales, se produjo conocimiento basado en la percepción de los propios migrantes sobre aspectos formales, de uso y

sentido a escala de la vivienda, así como a escala del sector y la ciudad, lo que aportó nuevos antecedentes a la discusión pública sobre el fenómeno, complejizando y robusteciendo la discusión tanto entre las propias comunidades migrantes de base como en la sociedad en general.

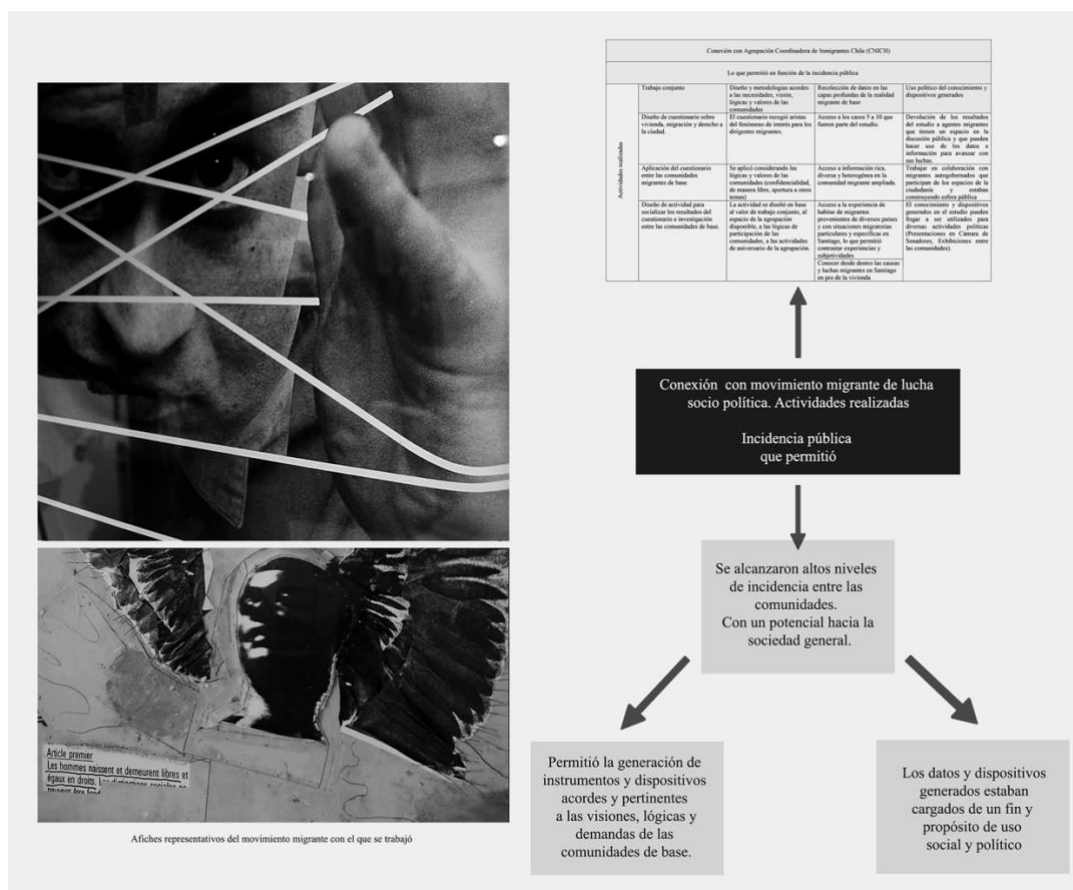


Fig 4.
Conexión con movimientos migrantes de lucha social y política y logro de incidencia pública, 2021.
Elaboración propia.

MATURANA-FUENTEALBA CAROLINA
PROPUESTA DE UN SISTEMA TEÓRICO PARA UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA INCIDENTE Y EFECTIVA: ESTUDIO DE CASO SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE VIVIENDA PARA MIGRANTES EN EL ÁREA CENTRAL DE SANTIAGO DE CHILE (2015-2019)

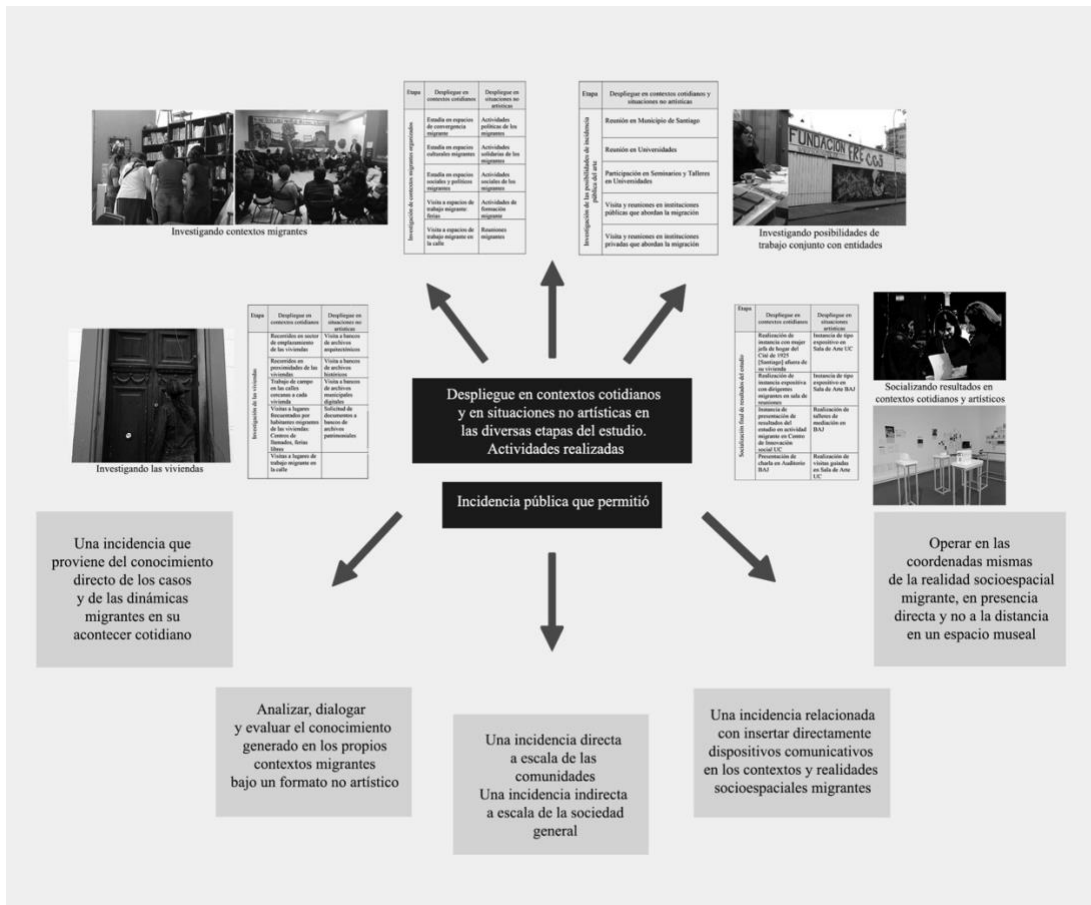


Fig 5.

Actividades llevadas a cabo en contextos cotidianos y en situaciones no artísticas y artísticas en las diversas etapas del estudio y lo que permitieron en función de la incidencia pública, 2021. Elaboración propia.

El trabajo colaborativo con los migrantes y otros agentes generó nuevos tipos de evidencias sobre las transformaciones espaciales y el habitar migrante (Fig. 6 B): planimétricas, cartográficas y gráficas, etnocartográficas, visuales, audiovisuales y sonoras. Estas permitieron aportar a la discusión pública representaciones de las formas que adquiere este fenómeno, estableciendo relaciones entre sus partes, incorporando la percepción de los migrantes y exponiendo los datos de manera cruzada y multidimensional.

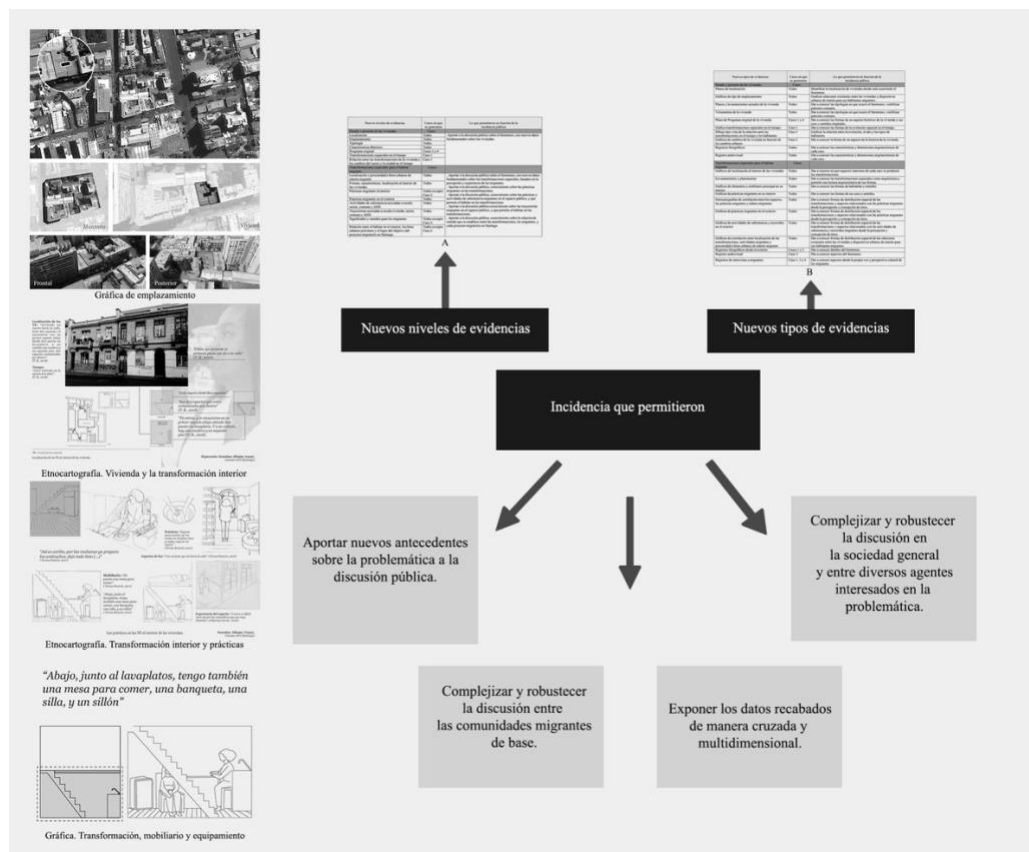


Fig 6.

Nuevos niveles y tipos de evidencias generados a lo largo del estudio y lo que permitieron en función de la incidencia pública, 2021. Elaboración propia.

La experiencia de replantearse la relación con la representación, una constante durante las etapas de investigación y socialización, se sintetiza en la Figura 7. Vemos que se generaron nueve productos propios del campo de la representación, en los cuales se advierte un sentido principal ligado a comunicar aspectos de las viviendas, las transformaciones espaciales y el habitar de los migrantes, de acuerdo con los valores y el propósito de incidencia pública del estudio.

El enfoque de la incidencia llevó a incluir tanto contenidos propios de la dimensión humana del problema como de la dimensión espacial, otorgando un valor similar a ambos. Por otra parte, este repercutió en la manera en que tanto los migrantes como la sociedad en general pudieron asimilar y comprender las diversas capas de complejidad de la problemática, tal como lo refleja el siguiente comentario: “La forma de aproximación desde lo visual a un problema tan complejo permite comprensión y cercanía” (Visitante de una de las instancias artísticas de socialización, comunicación personal, 15 septiembre 2019).

La Figura 7 presenta también la experiencia de la elaboración de dispositivos que se alejaron de la idea de obra de arte y de la tradición objeto-céntrica, implementados principalmente durante la etapa de socialización del nuevo conocimiento sobre el fenómeno y de los resultados de la investigación tanto entre las comunidades migrantes como en la sociedad en general. Se generaron dispositivos alejados de las formas de objeto de arte y también dispositivos

MATURANA-FUENTEALBA CAROLINA
PROPUESTA DE UN SISTEMA TEÓRICO PARA UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA INCIDENTE Y EFECTIVA: ESTUDIO DE CASO SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE VIVIENDA PARA MIGRANTES EN EL ÁREA CENTRAL DE SANTIAGO DE CHILE (2015-2019)

que asumieron formas híbridas producto de la articulación de elementos propios al campo de representaciones del arte contemporáneo, la arquitectura, el cine, la antropología y los estudios urbanos. Cada uno de ellos jugó un rol determinante en informar sobre la problemática por medio de un lenguaje que permitiera su comprensión por parte de diversos públicos.

Hubo dispositivos no artísticos elaborados para el trabajo directo y explícito con las comunidades migrantes. Estos lograron una incidencia acotada relacionada con una apropiación directa y situada del material por parte de estas comunidades y un fomento del diálogo, la discusión crítica y la generación de preguntas (Fig. 7 A). Otros dispositivos fueron no artísticos de carácter textual, pensados para un trabajo indirecto y no explícito con las comunidades y con la sociedad en general. Estos permitieron una incidencia expansiva del tipo analítico-reflexiva a escala de cada lector y el fomento de resonancia y empatía (Fig. 7 B). Por último, los dispositivos híbridos creados para un trabajo indirecto y no explícito con las comunidades y con la sociedad en general permitieron una incidencia expansiva ligada a la reflexión, la elaboración de pensamiento complejo y la formación de una opinión sobre la problemática, así como el fomento de la resonancia y la empatía (Fig. 7 C).

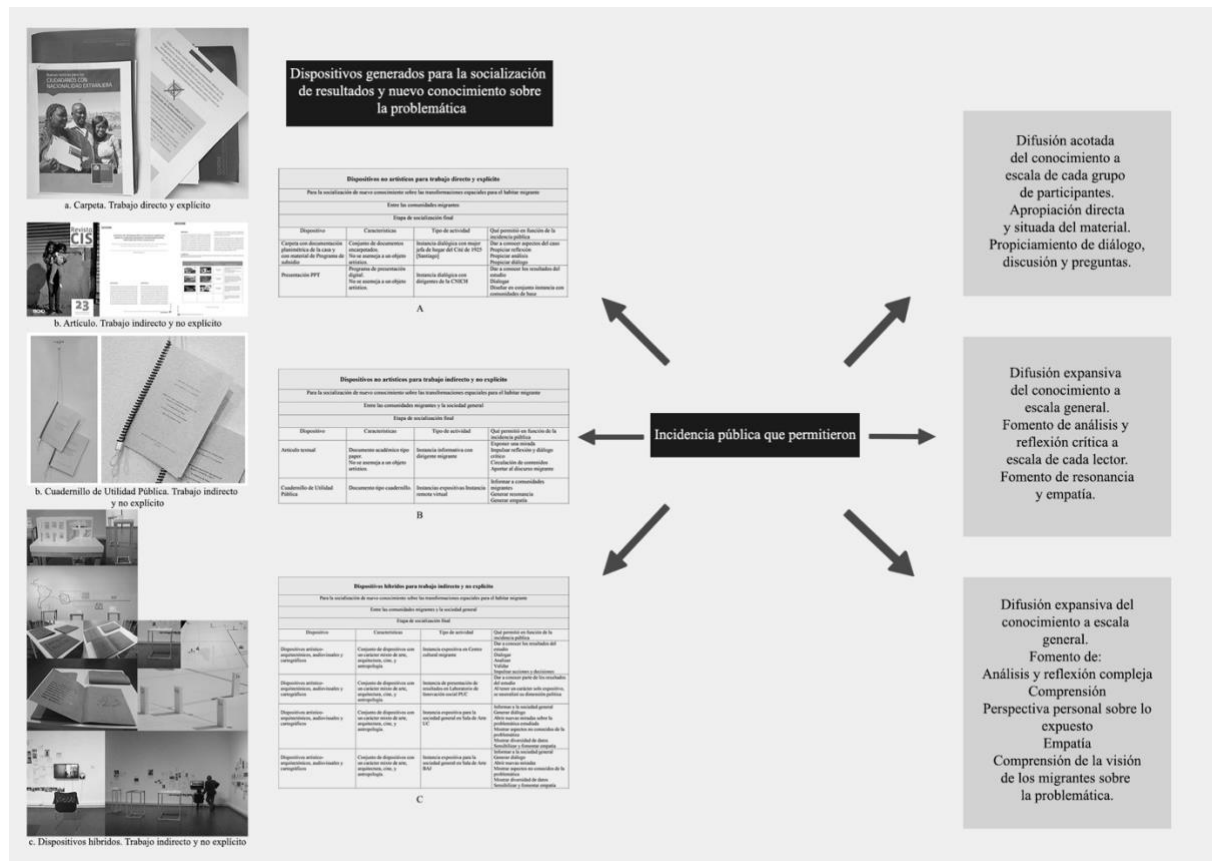


Fig 7.

Dispositivos generados para la socialización de resultados y la incidencia pública que permitieron, 2021. Elaboración propia.

Hallazgos

a. El hecho de seleccionar una problemática de interés público que cruce dimensiones arquitectónicas y urbanas, y problematizarla desde una reflexión fundamental propia al ámbito de lo social –con el fin de proponer y evaluar un sistema teórico que permita una repercusión pública– le exige al arte, desde un plano teórico y práctico, explorar nuevas categorías que se distancien del objeto y que se identifiquen con las personas.

b. En esta experiencia se conformó un sistema teórico estructurado en torno a tres supuestos que invitan a establecer una relación y un arraigo contundente entre las personas migrantes y su acontecer cotidiano en Santiago. En él aparece la necesidad de producir insumos en favor de la articulación y difusión de las experiencias y demandas de habitar migrante, así como la necesidad de implementar estrategias de representación y producción artística que aporten de manera concreta a generar nuevas reflexiones sobre la problemática.

En cuanto al logro de incidencia pública fuera del campo del arte:

c. Se constata que, en los contextos migrantes, una práctica artística que se vertebra y se arraiga en el territorio aumenta sus posibilidades de incidencia efectiva. Esto trae modificaciones de sentido para una práctica que, de manera principal, se ha identificado con el objeto artístico y la idea del artista alejado de la realidad. Se configura de esta manera una praxis que pone en el centro de su interés a las personas migrantes que experimentan los problemas y a sus demandas y necesidades sobre espacios para habitar, y a los recursos, metodologías, estéticas y productos del arte al servicio de estas. De esta práctica emerge un arte que genera un espacio de investigación y de trabajo conjunto con las personas migrantes y cuya efectividad depende del grado en que se incorpore esta perspectiva en su desarrollo.

d. Conectarse con movimientos sociales y comunidades agenciadas y conscientes de sus derechos abre un escenario y ofrece una contraparte ideal para el logro de una repercusión pública efectiva. De todos los contextos, el de la CNICH fue el que más permitió potenciar una práctica incidente: existió interés en trabajar de manera conjunta en la elaboración de instrumentos de recolección de datos para poder darle a la experiencia artística el sello de la visión de las personas migrantes y obtener realizaciones coherentes y pertinentes a sus demandas. A su vez, estas comunidades, al estar organizadas y agenciadas, y en una dinámica permanente de lucha por sus derechos, se apropiaron de algunos datos y conocimiento generado por el arte para exponer su derecho a habitar en lugares pertinentes en Santiago.

e. Un despliegue en los contextos cotidianos de las personas migrantes y en sus situaciones no artísticas abre al arte posibilidades concretas de repercusión política y social. En todos los casos, las problemáticas asociadas al habitar de las personas migrantes en las viviendas están vinculadas con su vida y espacios cotidianos en Santiago. Un arte que busque una repercusión efectiva sobre el fenómeno no cabe en espacios museales apartados de esta realidad. Sin embargo, los niveles de incidencia que se lograron mediante la realización de dos instancias expositivas en espacios artísticos ratifican la idea de que un montaje que exponga el conocimiento de manera que altere las ideas prefijadas sobre el fenómeno investigado y que permita pensar críticamente, también puede lograr un efecto transformador, como plantean Expósito (“Entrar”) y Rancièrè, pero no

directamente en las comunidades migrantes sino más bien en la mirada que los visitantes tienen sobre esta problemática.

f. El uso que se le dé a la información levantada es fundamental. Se constata que, cuando la práctica artística se centra en transformar y traducir los datos recolectados en función de valores propios a la incidencia pública y acordes a lo que las personas y comunidades migrantes declaran y demandan, el aporte es más pertinente para avanzar en la resolución de la problemática.

g. El arte tiene la capacidad de generar nuevos niveles y tipos de evidencias provenientes de la experiencia de las personas migrantes y contribuir con ello a la discusión pública sobre el problema, tanto entre las comunidades migrantes como en la sociedad en general. Los datos recolectados pueden organizarse para dar origen a narrativas y textos visuales que condensen distintas capas de información y que detonen empatía y resonancia en quien los examina, ya sean cartografías, material gráfico, dibujos y material audiovisual.

h. Respecto al rol de la representación, a diferencia de lo que plantean algunos autores, esta resultó ser muy útil para caracterizar las capas simbólicas propias al problema del habitar migrante en las viviendas y reorganizarlas en un nuevo discurso en función de los valores de los migrantes y de incidencia del estudio. Por medio de la representación se dieron a conocer diversos aspectos del fenómeno y se editaron los datos recogidos para generar textos y narrativas que modificaran las ideas previas existentes (Bustos 39). Esto contradice la idea de que es necesario acabar completamente con la representación (Brea 107) y conduce a afirmar la necesidad, más bien, de un replanteamiento de la misma. En este sentido, Expósito (“Entrar”; “El arte”) apunta a que esta sea un medio para el arte, más que su fin último.

i. Un último hallazgo dice relación con la generación de dispositivos que se alejen del formato de obra de arte proveniente de la tradición objeto-céntrica. Por una parte, en la medida en que los dispositivos generados menos se parecieron a un formato obra de arte, más resultaron directamente efectivos (Expósito, “El arte”), al menos entre las comunidades con las que se trabajó. Por otra parte, cuanto más se logró desarrollar dispositivos que generaran conocimiento y contenidos significativos para las personas migrantes involucradas, en el sentido de lo planteado por Brea (107), mayor fue su incidencia entre estas. Los dispositivos se activaron y cobraron sentido mientras más reapropiables, transformables y multiplicables fueron para las personas migrantes (Expósito, “Entrar”; “El arte”).

Ahora bien, cuando los dispositivos tienen formatos propios a la representación artística o híbridos, el montaje puede plantearse como un asunto de estilo que se pliega sobre sí mismo. Esto lo hace constituirse en herramienta para pensar críticamente (Expósito, “Entrar”) y abrir la posibilidad de transformar los dispositivos en vectores de repercusión pública en diversas escalas y formas.

j. Se constata, en relación con el objetivo de aportar al estudio y la discusión de la problemática social –pero también a la discusión de una nueva idea de arte– que, basándose en recursos del arte coherentes con el sistema teórico planteado, esto fue posible, pero en la escala de las personas migrantes involucradas y de quienes visitaron y participaron en las instancias artísticas. A una escala pública mayor, las instituciones no dieron cabida a escuchar los aportes que desde el

arte se pueden hacer a este tipo de problemas, ya que persiste una idea del arte muy ligada al objeto y a la espectacularidad.

k. Todo lo dicho abre una nueva idea de arte, cuyas posibilidades son del orden de la implicación social, el trabajo vertebrado, la escucha de las demandas de las personas, la participación y la colaboración.

Discusión y conclusiones: a partir del sistema teórico planteado es factible avanzar hacia una nueva idea de arte

Conducir el arte hacia la idea de seleccionar y asumir un problema arquitectónico y urbano desde una reflexión enfocada en lo social para alcanzar una incidencia pública centrada en las personas modifica de manera radical el enfoque sobre su teoría y práctica. Este acercamiento, como quedó comprobado en la experiencia aquí relatada, pone en el centro del ejercicio artístico a las personas que experimentan los problemas, sus demandas y necesidades, y al servicio de estas el arte y sus recursos, metodologías, estéticas y productos. Se genera así un nuevo espacio de trabajo artístico que demanda estar y desplegarse en el acontecer cotidiano donde suceden los problemas, fuera del espacio taller. Esta disposición es la que permite alcanzar repercusiones públicas muy concretas a diversas escalas y niveles.

Los logros específicos de incidencia pública que permitió el vertebrarse y arraigarse en los contextos migrantes ratifican la idea de que recoger, de manera conjunta con los involucrados, la experiencia y la percepción sobre los problemas que les aquejan puede producir una transformación real y efectiva, tanto para acrecentar su propia conciencia acerca de su situación como para complejizar la discusión pública, pues se trata de datos que tienen el poder de provenir de la experiencia de las bases mismas (Horowicz, en Caja Negra 00:02:24; Mendizábal; Samuel 192). Además, gesta las condiciones para situar a las comunidades de base como las primeras receptoras de los datos generados desde ellas mismas y transformados en conocimiento significativo (Samuel 186-187).

Los niveles de incidencia pública logrados entre las comunidades migrantes a partir del trabajo realizado con la CNICH, cuyo potencial se extendió hacia la sociedad en general, ratifican que, con una comunidad organizada y atenta a apropiarse de manera crítica de la información y del conocimiento generado a favor de sus demandas y de transformaciones políticas y sociales, se puede alcanzar una repercusión pública efectiva y transformadora que impacte de manera directa en las comunidades y la sociedad según sea el uso que estas quieran darle a la información (Rancière).

Una comunidad consciente de sus derechos (Quiroz 9) y del poder de la información y el conocimiento a la hora de buscar transformaciones y soluciones (Samuel 186) puede entender el sentido de negociar y apropiarse del conocimiento generado en función de sus necesidades y demandas (Rancière). Tal escenario deviene en la contraparte ideal para el ejercicio de un arte que busca repercusión efectiva. La experiencia realizada con las comunidades migrantes ratifica la idea de que el arte tiene mayor efectividad cuanto más las personas sean parte de los procesos y más reapropiables, transformables y multiplicables pueden llegar sean los dispositivos que se generan (Expósito, “Entrar”; “El arte”).

La incidencia pública directa y a escala de las comunidades que permitió el despliegue en contextos cotidianos y situaciones no artísticas, tanto en la etapa investigativa como en la de socialización de datos, confirma que se debe operar en las coordenadas culturales y sociales para lograr una mayor repercusión (Mosquera 135). Es en los contextos cotidianos y alejados del arte donde acontecen los problemas de las personas y donde este encuentra posibilidades de repercusión política y social. Los niveles de incidencia que se lograron mediante la realización de dos instancias expositivas en espacios artísticos muestran, no obstante, que un montaje artístico que exponga el conocimiento de manera que altere las ideas prefijadas sobre un fenómeno y permita pensarlo críticamente también puede lograr un efecto transformador (Expósito, “Entrar”; Rancière).

Los logros de incidencia efectiva alcanzados corroboran el postulado de que generar conocimiento y contenidos significativos para los principales involucrados permite empatizar y centrar la mirada en el otro, cambiando la posición analítica sobre el fenómeno. Ya no se buscan soluciones de lo que se cree correcto desde fuera, sino desde lo que el otro, inserto en el problema, señala que necesita. Esto concuerda con lo dicho por Alejandro Horowicz (en Caja Negra 00:08:41) de que esa sensibilidad capturada contiene un potencial cognitivo altamente transformador.

El tipo de incidencia pública lograda a partir de los niveles en que se operó y de las evidencias generadas tanto entre las comunidades migrantes como en la sociedad en general, ratifica la postura de que develar conocimiento tácito, pero no indagado, aporta a la discusión y enriquece su interpretación y análisis (Silva Flores). Generar conocimiento desde la dimensión y a partir de la visión de los involucrados permite dar cuenta de saberes y lógicas culturales que comúnmente no son consideradas en el ámbito de la política pública y que encierran un alto potencial cognitivo de carácter subjetivo (Claramonte 17; Samuel 186), lo que robustece y complejiza la discusión pública (Mendizábal).

Los productos de representación generados a lo largo del estudio, aun habiéndose replanteado el rol de la representación, fueron posibles porque tanto la representación gráfica como visual son medios que permiten caracterizar y mostrar de forma rica, versátil y multidimensional las diversas aristas de una situación (Guardia Calvo 8). Por medio de la representación es posible mostrar las capas simbólicas propias a un problema y reorganizarlas en un nuevo discurso en función (en este caso) de los valores del estudio y de los migrantes. A través de ella se tiene la posibilidad no solo de dar a ver aspectos ya conocidos sobre un fenómeno, sino de editar los datos recogidos con el fin de generar textos y narrativas que modifiquen las ideas previas existentes sobre este (Bustos 39). Esto contradice el postulado de acabar completamente con la representación (Brea 107) y lleva a replantearla como un medio para el arte, más que su fin último (Expósito “Entrar”; “El arte”).

Los hallazgos obtenidos al elaborar dispositivos que se alejaran de la idea de obra de arte en pos de alcanzar una mayor incidencia pública verifican la tesis de que cuanto menos se parezcan a un formato de obra de arte más directamente efectivos serán los dispositivos (Expósito “El arte”), al menos entre las comunidades en las cuales se insertan. Además, con ellos se logra conocer con mayor claridad y rapidez la repercusión que alcanzan. Ahora bien, cuando los dispositivos se inscriben en formatos propios a la representación artística o híbridos, el montaje puede plantearse, más que como un asunto de estilo que se pliega sobre sí mismo, como una herramienta para pensar y pensar críticamente (Expósito, “Entrar”) para abrirlos a la posibilidad de ser vectores de incidencia en diversas escalas y formas.

En función de lo anterior, el presente trabajo aporta con un sistema teórico conformado por siete supuestos validados en la práctica. Esto lo constituye como un aporte para entender hacia donde puede avanzar la práctica artística que busca desplazarse fuera del campo del arte y de la forma en que puede lograr una incidencia pública efectiva sobre un problema propio a la sociedad. A partir de involucrarse en una pieza de un problema relevante y complejo que afecta hoy a la sociedad, tal como sucedió en el acercamiento al problema del habitar migrante en viviendas antiguas del Santiago central, este sistema teórico podrá ser aplicado a otras áreas, temáticas y problemáticas de interés.

Reflexiones finales

La manifestación de nuevas formas para el arte a partir del sistema teórico planteado abre una posibilidad concreta de resituar la idea de arte e instalar la discusión en torno a ella. Lo relevante es que se evidencia su factibilidad; lo crítico es que se trata de una visión crítica del arte, que implica un cambio de enfoque sobre varias dimensiones y sobre cómo se comprende la resolución de los problemas de la sociedad y el rol que el arte puede jugar en estos.

Es necesario continuar investigando, revisar la aplicación del sistema teórico propuesto en otras problemáticas propias de la sociedad con el fin de continuar validando sus planteamientos y consolidando una nueva teoría que, de manera muy concreta, permita consolidar planteamientos teóricos que sustenten una práctica artística vertebrada en la sociedad, incidente y efectiva.

Agradecimientos

A las comunidades migrantes y migrantes particulares que participaron y colaboraron con esta investigación. Muy especialmente a los dirigentes de la CNICH durante el período que duró la investigación, al Centro Cultural Espacio Epicentro y a la Fundación Epicentro, organizaciones de base que me permitieron contar con un extraordinario espacio autogobernado por migrantes y recabar los datos para el estudio.

Bibliografía

- Alessandri, Felipe. “Migración y vivienda, subarriendos abusivos en Santiago: Desafíos para la comuna capital”. Seminario Migración y vivienda, subarriendos abusivos en Santiago: Desafíos para la comuna capital, 30 abr. 2017. Santiago de Chile.
- Baeza, Carlos. “Vivienda, una variable de vulnerabilidad de los migrantes”. Seminario Acceso a la vivienda, la ciudad y la movilidad de los migrantes latinoamericanos que habitan y transitan en Chile, 26 sep. 2014. Santiago de Chile.
- Barragán, Paco. “El arte ha de servir para algo más que una reflexión introspectiva”. *Crítica de Arte Contemporáneo*. Carolina Castro, entrevistadora. 7 nov. 2011. Web.
- Brea, José Luis. *El tercer umbral: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Madrid: CENDEAC, 2008. Web. 14 sep. 2015.
- Bustos, Guillermina. *El arte contemporáneo como método de investigación: Metodología, procedimientos y análisis de casos*. Tesis de magíster, Universidad de Chile, 2016. Web. 4 oct. 2017. repositorio.uchile.cl/handle/2250/143372.

- Caja Negra. “Episodio 1: Sztulwark-Horowicz”. *La ofensiva sensible*. You Tube, Cargado por Caja Negra Editora, 19 feb. 2020, https://youtu.be/p1SXgXdY_dY
- Claramonte, Jordi. *Arte de contexto*. San Sebastián: Nerea, 2011. Web. 18 ene. 2019.
- Civilis. “Incidencia pública”. *Civilis Derechos Humanos*, 8 ene. 2017. Web. 12 nov. 2019. www.civilisac.org/nociones/incidencia-publica
- Contreras, Yasna. Seminario Acceso a la vivienda, la ciudad y la movilidad de los migrantes latinoamericanos que habitan y transitan en Chile”, 26 sep. 2014. Santiago de Chile.
- De Francesco, Ricardo. “Transformaciones espaciales realizadas por la población de conjuntos de vivienda colectiva: El caso de Lugano 1 y 2 de la comuna 8 de la ciudad de Buenos Aires”. XI Simposio de la Asociación Internacional de Planificación Urbana y Ambiente (UPE 11), Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata, 16-19 sep. 2014. Web.
- Expósito, Marcelo. “Marcelo Expósito: El arte como producción de modos de organización (MUSAC, León, 2014)”. You Tube, Cargado por Marcelo Expósito, 15 abr. 2014.
- “Entrar y salir de la institución: Autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”. *Revista Transversal*. 10 (2006). Web. 17 mar. 2020.
- Generación M. “Crisis de acceso a la vivienda: Cuántas son y dónde están las familias que componen el déficit habitacional”. *El Mostrador*, 25 abr. 2022. Web. 7 dic. 2022. <https://www.elmostrador.cl/generacion-m/2022/04/25/crisis-de-acceso-a-la-vivienda-cuantas-son-y-donde-estan-las-familias-que-componen-el-deficit-habitacional/>.
- Guardia Calvo, Isadora. “El barrio y la comunidad vecinal como interfaz: Arte, tecnología y acción social”. *Ícono 14, Revista de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 12.2 (2014): 262-294. Web. 18 ago. 2016.
- Hábitat para la Humanidad en Chile. “Problema de vivienda inadecuada”. Hábitat para la Humanidad en Chile. www.hphchile.cl/problema-de-vivienda-inadecuada/. Accedido el 7 de diciembre de 2022
- Hernández, Miguel Ángel. “Si el arte no salva, si solo reproduce, si no cambia las cosas, ¿quién gana?”. Paco Barragán, entrevistador. *Revista de Arte Contemporáneo Artishock*. 1 abr. 2013. Web.
- Herrera, Luz Ángela. “Acerca de la incidencia: El papel de la Compañía de Jesús en tiempos de cambios en América Latina”. CINEP/ PPP. Sep. 2015. Web. 12 ene. 2019.
- Insulza, José Miguel. “Prioridades políticas y demandas ciudadanas”. *Centro UC Estudios Internacionales CEIUC*, 2 ago. 2016. Web. 7 dic. 2022. <http://centroestudiosinternacionales.uc.cl/medios/1254-prioridades-politicas-y-demandas-ciudadanas>
- Julios-Campuzano, Alfonso. “Reinventando la ciudadanía: Nuevas demandas sociales en la arena global”. *Revista do Instituto Brasileiro de Direitos Humanos*, 8 (2008): 11-24. Web. 9 dic. 2022
- Martí Arís, Carlos. “El concepto de transformación como motor del proyecto”. *La cimbra y el arco*, 2005. Fundamentos de Arquitectura y Patrimonio: Cuatro Cuadernos: Apuntes de Arquitectura y Patrimonio. Web.
- Mendizábal, Enrique. “Uso de evidencia en las políticas públicas: Escenario actual, desafíos y el rol de los think tanks”. Seminario ¿Cómo incidir en políticas públicas a través del uso de evidencia?, Centro de Políticas Públicas, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 26 oct. 2017.

- Mosquera, Gerardo. *Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: EXIT, 2010.
- Palacios Garrido, Alfredo. “El arte comunitario: Origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas”. *Arteterapia, Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, 4 (2009): 197-211. Web. 15 jun. 2017.
- Pelli, Víctor Saúl. *Habitar, participar, pertenecer: Acceder a la vivienda: Incluirse en la sociedad*. Buenos Aires: Nobuko, 2007. Web. 12 jul. 2016.
- Polloni, Leonardo. “Migración latinoamericana: El caso de las viviendas colectivas, un desafío hacia la inclusión”. Seminario Acceso a la vivienda, la ciudad y la movilidad de los migrantes latinoamericanos que habitan y transitan en Chile”, 26 sep. 2014. Santiago de Chile.
- Quiroz, Elizabeth. “La incidencia público política”. *Calandria Perú*, ago. 2017. Web. issuu.com/calandriaperu/docs/elizabeth_quiroz_-_incidencia_p_b_l.
- Ramos, Adam. “El acceso a la vivienda y migración extranjera en Chile”. *Énfasis*, 10 (2017): 4-13. Web. 28 mar. 2018.
- Rancière, Jacques. “Pensar entre las disciplinas: Una estética del conocimiento”. *Brumaria: Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, doc. 268, 2008. Web. desarquivo.org/sites/default/files/ranciere_disciplinas_268.pdf.
- Riboulet, Celia. “Habitar en la migración”. *Arte y Ciudad*, 3.1 (2013): 523-538. doi:10.22530/ayc.2013.N3.1.296.
- Rojas, Sergio. *El arte agotado: Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Santiago de Chile: Sangría, 2012. Impreso
- . “Estamos asistiendo a un cambio radical que se deja ver por el agotamiento de las categorías heredadas”. Igora Martínez, entrevistadora. Facultad de Artes, Universidad de Chile, 10 sep. 2014. Web.
- . “Habitar el tiempo del fin: Entrevista a Sergio Rojas”. Marcela Ilabaca, entrevistadora. *Revista de Arte Contemporáneo Artishock*, 24 jun. 2020. Web.
- Samuel, John. “Public advocacy and people-centred advocacy: Mobilising for social change”. *Development in Practice*, 17.4-5 (2007): 615-621. Web. 12 abr. 2021. doi:10.1080/09614520701469773.
- Secretariado de Justicia Social para la Ecología. “Incidencia pública: construyendo puentes”. Secretariado de Justicia Social para la Ecología, 12 ene. 2010. Web. 12 abr. 2021. www.sjesjesuits.global/es/redes/incidencia-publica
- Servicio Jesuita a Migrantes. “Nuestro trabajo: Área de incidencia y estudios”. Servicio Jesuita a Migrantes, 31 may. 2019. Web. 10 abr. 2021. sjmchile.org/nuestro-trabajo
- Silva Flores, Viviana. “Práctica artística como investigación: Aproximaciones a un debate”. II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales, Valencia, 8-10 jul. 2015. Web.
- Urzúa, Alfonso et al. “Salud mental y estrés por aculturación en inmigrantes sudamericanos en el norte de Chile”. *Revista Médica de Chile*, 144.5 (2016): 563-570. Web. 15 ene. 2020. doi:10.4067/S0034-98872016000500002.
- Wieland, Alfonso et al. “Manual sobre Incidencia Pública”. Proyecto Fortalece (2012). Lima, Perú. <https://caritascolombiana.org>
- Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón, 1978. Impreso.

MATURANA-FUENTEALBA CAROLINA

PROPUESTA DE UN SISTEMA TEÓRICO PARA UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA INCIDENTE Y EFECTIVA: ESTUDIO DE CASO SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE VIVIENDA PARA MIGRANTES EN EL ÁREA CENTRAL DE SANTIAGO DE CHILE (2015-2019)

Recibido: 27 de septiembre de 2022

Aceptado: 05 de diciembre de 2022

Arte, ausencia y materialización del hecho histórico en el espacio público: Reflexiones en torno a la memoria en Santiago de Chile (2018)

Art, absence and materialization of the historical event in the public space: Thought on memory
in Santiago of Chile (2018)

Solange Arroyo Pérez¹

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO

Resumen. El presente estudio tiene el propósito de establecer una reflexión sobre la necesidad de la creación de la obra artística para develar la “ausencia intolerable” del hecho histórico, de acuerdo con el concepto utilizado por Roger Chartier. Profundizaremos en la materialización de este hecho a través del arte instalación. Observamos que el arte, en su interacción con el espacio público, tiene la capacidad de generar un discurso importante en su entorno social. Este debate está centrado en la memoria sobre la Unidad Popular en la que la Torre Villavicencio aparece como símbolo de los ideales de una época ausente. A través de la instalación “La torre vive” (2018), de Janet Toro, este espacio vuelve a estar vigente y entra en discusión con los debates públicos presentes en el período de estudio. Por esta misma razón, la investigación se enmarca en los límites de la historia cultural relativa a las representaciones y prácticas al comprender, en primer lugar, el hecho histórico a través de la necesidad de la creación artística y, en segundo, la relación existente con los actores sociales que participan de este diálogo.

Palabras clave. Arte, Ausencia, Memoria, Espacio público.

Abstract. The purpose of this study is to establish a thought on the need to create the artistic work due to the "intolerable absence" of the historical event, according to the concept used by Roger Chartier. In this way, we will delve into the materialization of this event through the installation work. This is how we observe that art, in its interaction with public space, has the ability to generate an important discourse of its social environment. This debate is focused on the memory of the “Unidad Popular” from which the “Torre Villavicencio” becomes relevant as a symbol of the ideals of an absent era. In this regard, through the installation "La torre vive" (2018) by Janet Toro, this space is once again in force and enters into discussion with the public debates of this period of study. For this same reason, this research is framed within the limits of cultural history relative to representations and practices, by understanding, firstly, the historical event through the need for artistic creation, and, on the other hand, the existing relationship with the social actors that participate in this dialogue.

Keywords. Art, Absence, Memory, Public Space.

Introducción

¹ Magíster en Historia. Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile. Mail. solangecarolinaarroyo@gmail.com. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-3740-8267>

El presente estudio tiene el propósito de establecer una reflexión sobre la materialización que realiza la obra artística del hecho histórico ausente desde la perspectiva de un contexto en el espacio público. Es decir, se plantea que el arte inserto en el espacio público –entendido como lugar de debate y como espacio físico– tiene la capacidad de darle visibilidad a un hecho histórico. Así, el hecho histórico, gracias a la creación artística, establece conexiones con la memoria compartida de las personas que habitan un mismo espacio.

Esta reflexión se inscribe en la comprensión de las producciones culturales desarrollada por Roger Chartier en su libro *Cardenio, entre Cervantes y Shakespeare: Historia de una obra perdida*. En la idea de historia cultural propuesta por Chartier, la creación de una obra artística es aprehendida no solo desde su entorno social y político, entre otros aspectos, sino por el carácter de lo ausente que rodea a algunas obras. En efecto, la creación –en determinadas ocasiones– genera relaciones con un hecho histórico ausente. Esto se debe a la “ausencia intolerable” mencionada por Chartier, en la que el hecho histórico ausente forma parte de la memoria compartida de una gran cantidad de personas, lo que le permite, a la creación artística, visibilizar ese hecho pasado.

Entendemos, por lo tanto, la historia cultural como la capacidad que tienen las producciones culturales –en este caso el arte– para generar diálogos con la sociedad de la época en la que se inscriben. Desde esta perspectiva podemos observar que en torno a la instalación de arte “La torre vive”, de Janet Toro (2018), surgen discursos, en primer lugar, y prácticas sociales, en segundo, que están vinculados con los debates presentes durante el período de estudio. Estas últimas prácticas son movilizadas por actores sociales que se manifiestan en medios escritos sobre el futuro de la “Torre Villavicencio”, ícono importante de la memoria de la Unidad Popular en el país.

Las concepciones sobre la historia cultural referidas, la comprensión de la ausencia del hecho histórico que el arte pone de relieve y la distinción de los discursos y diálogos activados en el período citado con los diversos actores sociales involucrados delimitan las tres partes que componen la reflexión aquí desarrollada sobre la instalación artística de Janet Toro, realizada en 2018 en un espacio público y en el contexto de la época específica mencionada.

Así, en este trabajo se busca comprender cómo se manifiesta la “ausencia intolerable” del hecho histórico a partir de la creación artística. Nos enfocaremos, primero, en delimitar este concepto propuesto por Chartier, para luego ponerlo en relación con la obra en estudio. En relación con ello, postulamos que la memoria también juega un papel importante en cuanto a las vivencias en común o “memorias compartidas” de las personas que habitan un mismo lugar.

En la segunda parte distinguiremos el arte como un elemento importante de estudio que forma parte de los discursos que aparecen en torno a la Torre Villavicencio en el año 2018. De esta manera, nos acercaremos a la definición conceptual del arte instalación para aplicarlo a la obra de Janet Toro. Luego, a través de la conexión de esta instalación con el espacio público, desentrañaremos las relaciones discursivas de la obra con el medio en que se inscribe. Para ello, Teun Van Dijk nos facilitará un marco para la revisión de las relaciones del discurso con el espacio público. Para finalizar, con base en los postulados de Chartier en *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, destacaremos que la instalación artística se inserta, desde su fuerte carácter crítico, en diálogo con el espacio social de su época.

En la tercera parte, aplicaremos el concepto de ausencia intolerable y su relación con la memoria del lugar, así como los elementos delimitados en la segunda parte sobre las relaciones discursivas de la obra instalación con el espacio público para analizar la instalación “La torre vive”. En esta sección incluiremos también citas a notas de prensa relacionadas con actores sociales

involucrados en este debate y que marcan puntos de diálogo con citada obra artística inserta en el espacio público.

El concepto de ausencia de acuerdo con Roger Chartier

La creación artística puede poseer vínculos importantes con la ausencia. En ese sentido, si lo llevamos al ámbito de las artes visuales en la actualidad, podemos comprender cómo la ausencia del pasado se vuelve hacer presente con la obra artística. De alguna manera, esta puede ocupar un lugar importante en el carácter de esta visibilización de la ausencia. Al respecto, la historiadora del arte Andrea Giunta hace referencia a este tema en el siguiente párrafo:

El presente no se inscribe en el vector de la historia, del pasado que se continúa en el futuro. El pasado emerge como memoria, y como tal enciende un ansia de conservación que se manifiesta en el furor actual por los archivos. La memoria ya no es la necesidad de traer el pasado para anticipar el porvenir deseado; es un instrumento presentista que hace surgir el pasado en el presente (34).

Giunta menciona la importante relación del presente con el pasado y su relación con la memoria que esta implica. Si lo analizamos desde la obra artística, podemos entender esta como la representación del pasado que lo hace presente. Pero este interés por el pasado no se comprende del todo desde esta perspectiva, pues muchas obras artísticas relacionadas con un pasado son realizadas sin la claridad de qué es lo que se intenta perseguir al hacerla.

Si nos acercamos al caso que Roger Chartier estudia en *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare: Historia de una obra perdida*, podemos comprender las importantes relaciones que poseen las reinterpretaciones de *Cardenio*, obra de carácter “ausente”, y la constante búsqueda de una mayor visibilidad para ella. Esto se debe al carácter efímero que el género teatral le imprime y a su constante reescritura, a pesar de su ausencia. De alguna forma, ejerce un ejercicio teatral y performático de interpretaciones ligadas a lo espontáneo. Por esta razón, la obra se logra resignificar constantemente para no caer en el olvido. Chartier realiza la siguiente reflexión: “El destino de *Cardenio*, perdido y luego reencontrado, se inscribe en la paradoja que considera el olvido como una exigencia de la memoria y la ausencia como una mutilación intolerable” (*Cardenio* 225)

Vemos, por medio de la representación de la obra artística, una importante finalidad, un uso común, para el que es necesaria la representación, de lo contrario se genera el olvido inmediato de la obra. La exigencia de la memoria ante el olvido a la que se refiere Chartier está relacionada con el aspecto de la creación que aporta una visibilización de ese pasado a través de la obra artística².

² Respecto a la comprensión de la obra artística, Anna María Guasch se refiere a que el arte entendido en cuanto archivo posee la “necesidad de vencer el olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma” (158).

De esta manera, la obra cumple la función de dejar constantes huellas de este pasado en el presente para contrarrestar el olvido inmediato³.

En cuanto a las interpretaciones del concepto de lo ausente, este posee distintos matices entre Chartier y Paul Ricoeur. Para Ricoeur, en *Caminos del reconocimiento* esta interpretación se refiere a una problemática basada en la memoria y enmarcada en la reflexión sobre la manifestación presente de una cosa ausente (162). Es decir, el eje de estudio se establece a partir de las huellas que dan origen a la memoria y que hacen preguntarse sobre la naturaleza de estas. Sobre ello, el autor menciona en *La memoria, la historia, el olvido* lo siguiente: “¿Qué experiencias pueden considerarse como confirmaciones de la hipótesis de la supervivencia de las impresiones-afecciones más allá de su manifestación?” (549)

De esta manera, para Ricoeur, el origen o la naturaleza de las huellas que genera la memoria es relevante. De ahí que reflexione en torno a experiencias que pueden comprenderse como huellas o “supervivencia de las impresiones-afecciones”. Chartier, en cambio, no se cuestiona sobre la naturaleza de las huellas. Él, en su rol de historiador, se sitúa inmediatamente desde la historia cultural⁴ e intenta identificar estas huellas a través de las prácticas sociales y las representaciones artísticas.

Por otro lado, en lo relativo a la creación constante de la obra ante el olvido inmediato que menciona Chartier, Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* se refiere a una “supervivencia de las imágenes como una figura del olvido, digna de oponerse al olvido por destrucción de las huellas” (559). Es decir, existe una tendencia a una supervivencia de las imágenes que conforman la memoria debido a una preocupación por alejarse de este olvido. Por lo tanto, la creación artística constante también puede entenderse como una forma de hacer perdurar las imágenes de la memoria ante un olvido inmediato. De alguna manera, la creación constante genera una presencia crucial de cara al olvido.

Aparece, a partir de este postulado, un nuevo aspecto vinculado a los modos de representación de una obra artística. La creación está relacionada con la forma en que es interpretado el hecho histórico, es decir, es enfocada según lo que se desea mostrar o aquello en lo que se quiere hacer énfasis según el contexto social del período histórico en que se enmarca para encausar la mirada de quien percibe la obra artística. De acuerdo a esto, Chartier menciona en su libro *Cardenio*. lo siguiente: “En efecto se trata de comprender de qué manera una misma obra puede ser recibida de modo diverso por diferentes públicos en un mismo momento, o bien, según el período de su transmisión, ésta se encuentra investida de significaciones muy alejadas unas de otras” (226).

Revisando las definiciones de la ausencia en Chartier y Ricoeur, vemos que coinciden en su comprensión del tema en estudio, pero no en las perspectivas desde las cuales se aproximan. Así, observamos que Chartier en *El mundo como representación* se involucra con la práctica artística como eje en la comprensión de esta creación constante ante el olvido inmediato, de modo

³ El lugar de memoria, según Pierre Nora, se crea porque ya no habitamos nuestra memoria. Por esta razón “necesitamos destinarle lugares” (20) a nuestra memoria ante el olvido inmediato. En este caso, la obra artística desea cumplir esta función de dejar huellas de este pasado en el presente.

⁴ La aproximación de historia cultural realizada por Roger Chartier - la cual podemos ver en la entrevista realizada por Gérard Noiriel en la revista *Genèses*- el autor menciona - citando a Norbert Elias -que las “producciones culturales” son capaces de transformar el poder (121) De esta forma, podemos observar el carácter relevante que poseen los actores sociales en cuanto a la producción de obras creativas y su conexión con la sociedad de su época.

que los actores sociales que participan en la construcción de las representaciones de la sociedad adquieran relevancia (58).

Para Chartier, como mencionamos anteriormente, el ejercicio del historiador es encontrar estas “huellas” a través de los actores sociales y no preguntándose por su origen y naturaleza, como lo hace Ricoeur. Sin embargo, este último aporta reflexiones relevantes para la comprensión ampliada de la ausencia, sobre todo en lo que se refiere a la “supervivencia de las imágenes”, algo altamente vinculado a la “creación constante ante el olvido” que menciona Chartier.

Por otro lado, vemos que, en cuanto a las significaciones que puede lograr la obra artística, es importante considerar las interacciones que se generan en el espacio público debido a las relaciones que la obra posee con vivencias, experiencias y memorias en común con los habitantes de un lugar⁵ (Nora 21). Si se tiene en consideración el pasado de las personas que habitan un mismo espacio y que este, además, es significativo para todos, podría pensarse en las relaciones importantes que el arte instalación genera en el espacio público y que explican su inserción en los diálogos de la época en que se inscribe.

La interacción de la obra instalación con el espacio público

Comprenderemos en este estudio el arte instalación según lo delimita la teórica del arte Juliane Rebentisch. Ella señala ciertas características generales que lo hacen distinguirse de otras manifestaciones de arte. En lo relativo a nuestro objeto de estudio, destacamos que tales rasgos ponen en evidencia una relación cercana entre el arte instalación y el espacio público. La autora reflexiona lo siguiente:

En el sentido más amplio, el arte instalación es obviamente una forma de arte que tiene que ver con el espacio. Las instalaciones son arte espacial en un sentido literal: organizan el espacio de exposición. Esto las distingue no sólo de la pintura bidimensional –que es el modelo de concepto del arte espacial para G. E. Lessing– sino también de la extensión espacial de la escultura (Rebentisch 167).

De este modo, si situamos el arte instalación en el espacio público, notamos que su presencia genera nuevas relaciones en los lugares relevantes de la ciudad. Además, podemos observar que este desenvolvimiento en el espacio genera vínculos y diálogos significativos de interacción. En el caso que nos atañe, la obra artística actúa generando conexiones discursivas entre el espacio público y su pasado. Al hacerlo, el discurso de la obra se instala inmediatamente en un debate público. Roger Chartier menciona lo siguiente:

⁵ La memoria surge a medida que esta adquiere una significación para un grupo humano. Pierre Nora menciona a Halbwachs en *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire* para referirse a que “hay tantas memorias como grupos, que es naturaleza múltiple y desmultiplicada, colectiva, plural e individualizada” (21)

Existe pues un vínculo fundamental entre el surgimiento de una nueva forma de “publicidad”, que ya no es únicamente la de la autoridad estatal, exhibida y ensalzada, y la instauración de un ámbito de lo privado que incluye la intimidad de la vida familiar, la Sociedad civil fundada por el intercambio de mercaderías y de trabajo y el espacio dedicado al ejercicio crítico, al “razonamiento público (*Espacio*, 33).

En este fragmento se habla del ejercicio del arte en el espacio público en el siglo XVIII a partir del sujeto social y de cómo estos individuos, con sus obras creativas –los libros–, generaron debate y crítica, es decir, interacciones con el espacio público. En el contexto de creación artística, el espacio debe ser comprendido, según Chartier, como una instancia de debate y diálogo y, sobre todo, de crítica hacia la sociedad. Es decir, el espacio público no solo aparece como un espacio físico, sino como un lugar de intercambio constante de reflexiones entre las personas que lo habitan.

Al respecto, para que exista un diálogo entre la obra artística visual con el espacio público, debemos centrarnos en la interacción entre ambos y en lo que ocurre con el discurso. Asimismo, es importante de destacar los elementos discursivos que posee la creación artística al apelar al espacio social en que se inserta para comprender las relaciones que se desean establecer con el pasado. Al respecto, Teun Van Dijk menciona los aspectos discursivos de las interacciones existentes en la sociedad:

... ingresamos ahora en un ámbito más próximo al de las ciencias sociales: el de la acción y la interacción. Esto es, los discursos no sólo consisten en sonido o imágenes, y en formas abstractas de oraciones o estructuras complejas de sentido local o global y formas esquemáticas. También es posible describirlos en términos de las acciones sociales que llevan a cabo los usuarios del lenguaje cuando se comunican entre sí en situaciones sociales dentro de la sociedad y la cultura general (38).

Si bien entendemos la obra de arte instalación como una creación que posee una discursividad, en ella también está presente la relación que se da con el medio social al cual pertenece. Asimismo, según todas las formas comunicativas existentes, se generan diálogos con el espacio público, es decir, una interacción. Esta “interacción” entre la obra artística y el espacio genera, a su vez, un debate público al apelar a la historicidad del espacio físico.

Juliane Rebentisch también menciona este espacio de interacción del arte instalación y lo que se genera dentro del lugar donde se sitúa a partir de su una conexión con el espacio social. La autora señala que las obras de arte instalación “se abren de manera muy literal a sus contextos visibles e invisibles”. Agrega, además, que las instalaciones son sensibles no solo al contexto físico, sino “a las condiciones sociales que influyen en la recepción del arte” (267).

Respecto al contexto social en que se sitúa el arte en el espacio público, Leonor Arfuch, partiendo de las reflexiones de Rosalyn Deutsche, señala que este es “no aquel que se expone eventualmente en espacios públicos sino aquel que crea espacio público, cualquiera sea su lugar de exhibición, en tanto plantea una interrogación crítica a los problemas y sentidos de una comunidad” (3).

De esta manera, y en específico en lo relativo a la relación con las condiciones sociales que rodean a la obra artística, entendemos el arte instalación en su conexión con el hecho histórico. A partir de esta definición generamos nuestro análisis de la obra seleccionada para nuestro estudio: “La torre vive” (2018), de Janet Toro.

La instalación “La torre vive” y su relación con el concepto de la “ausencia intolerable” en vínculo con el hecho histórico

La obra instalación “La torre vive”, de Janet Toro, se expuso entre el 2 de noviembre y el 2 de diciembre de 2018 en la fachada norte de la Torre Villavicencio en Santiago de Chile (Ministerio de Bienes Nacionales, “Primer”). El interés por este edificio, aparte de implicar una motivación para la artista, forma parte también de una preocupación pública por recuperar el inmueble a causa del significado que este posee para el país. Un antecedente fue la consulta ciudadana realizada entre el 10 de mayo y el 30 de julio de ese mismo año, con respaldo del Ministerio de Bienes Nacionales, para recoger opiniones sobre el futuro más adecuado para este edificio (Ministerio de Bienes Nacionales, “Bienes”, “Consulta”).

En torno a esta edificación se identifican dos elementos de connotación histórica importantes. En primer lugar, es un símbolo de la memoria histórica del gobierno de Salvador Allende (1970-1973), durante el cual fue construida como parte de un conjunto arquitectónico en tiempo record para servir como sede a la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo, de ahí el nombre de UNCTAD III. Sin embargo, a raíz del golpe de Estado, la torre fue ocupada por la Junta Militar, que cambió el nombre a Edificio Diego Portales (GAM).

Por esta razón, para Janet Toro, la Torre Villavicencio es un ícono importante de la ciudad de Santiago, ya que simboliza la Unidad Popular interrumpida por la dictadura. Este conjunto de edificios fue uno de los grandes proyectos del gobierno de Allende, cuyos ideales socialistas se materializaron en políticas sociales, como el UNCTAD III, del cual formaba parte esta torre. Según el arquitecto David Maulén, uno de los profesionales a cargo de su creación: “Es difícil encontrar en la historia de Chile un edificio más excepcional que el UNCTAD III. No sólo sus condiciones originales de proyecto –plazo, equipo, ubicación y relevancia política– lo transformaron en un caso único, sino también su trayectoria posterior, que fue de la mano con la historia política del país” (1).

Janet Toro hace un énfasis particular en esta torre, que representa para ella los deseos de un futuro mejor para todos los chilenos. En efecto, la torre hace pensar en una ciudad donde las personas fueron parte de un proyecto comunitario, pero con la irrupción de la dictadura, pasó a simbolizar todo lo contrario. En los orígenes, el edificio, como se mencionó, fue construido para albergar una conferencia mundial ligada al desarrollo y la economía, que se iba a llevar a cabo en Chile, la UNCTAD III. Tras este evento, el inmueble sería utilizado para fines de uso público, sobre todo culturales. Al respecto, Maulén menciona:

La responsabilidad de acoger esta conferencia, sumado al cambio cultural que este proyecto político esperaba representar, llevó a la decisión de construir un nuevo edificio que no sólo sirviera como símbolo de la conferencia, sino que también demostrara la capacidad del país para realizarlo. Este desafío permitía dejar atrás la idea de que las grandes naciones entregaban al tercer mundo los medios para el desarrollo, planteando que desde nuestra realidad seríamos capaces de construir la estructura social y material que requeríamos (2).

Estas contrapartes antagonistas en el significado de este edificio ponen en juego dos simbolismos importantes en su historicidad. Así, en el marco de su función primera, la Torre Villavicencio estuvo relacionada con una forma democrática de gobierno, durante el período de la Unidad Popular, aunque solo funcionó a partir de 1972. En su segunda ocupación quedó vinculada a una forma de gobierno dictatorial, cuando es tomada por la Junta Militar tras el golpe de Estado en septiembre de 1973 y utilizada en ese contexto durante 17 años.

Janet Toro, en una entrevista para el diario *El Mercurio*, se refiere a su instalación como un cúmulo de objetos utilizados para retratar las vivencias, las experiencias, la presencia humana en la torre en los tiempos en que se prometía un futuro ideal. La artista afirma, al respecto, lo siguiente: “Esta torre estaba muerta y tenía como una cierta oscuridad. Mi idea fue, con este trabajo, generar todo lo contrario: recobrar el impulso genuino que ocurrió cuando se construyó este conjunto de edificios” (Silva Astorga).

Entre los testigos que presenciaron la instalación de Janet Toro, el arquitecto Miguel Lawner, que formó parte del equipo que, durante la Unidad Popular, dirigió la construcción de este conjunto de edificios, expresó lo siguiente: “Este edificio nació abierto a la fraternidad y la alegría, luego lo blindaron temerosos de su pueblo. Vivió largos años de espaldas al futuro y hoy está en busca de su destino. La instalación artística de Janet Toro nos ayuda a recuperarlo para su pasado solidario” (Diario Radio U. de Chile).

De esta manera, esta obra viene a resignificar un espacio que en la actualidad está deshabitado, pero que en el pasado estuvo pensado para un uso enfocado en las personas. Esta construcción iba a alojar una administración enfocada en temas culturales y fines sociales, según lo proyectado por el gobierno de Allende para con este conjunto de edificios (el UNCTAD III y la Torre de las Mujeres, actual Torre Villavicencio).

Con esta instalación, por lo tanto, se recuerda la ausencia de este pasado en que las utopías de un mundo mejor gobernaban el país. Por este motivo, la ausencia de corporalidad en esta obra es significativa y se manifiesta en más de 40 objetos vacíos de presencia humana y sin uso, como lámparas, sillas, mesas, repisas, piezas de ropa de hombre y de mujer, los únicos que han vuelto a habitar este edificio de veintidós pisos. Así, la ausencia de quienes ocuparon este espacio durante la administración del gobierno de la Unidad Popular se hace presente. La instalación recupera el pasado ausente y lo materializa, lo que incluye a las personas que alguna vez pensaron e imaginaron el país, y que ya no están.

Los objetos materiales que pertenecieron al edificio, o más bien que representan a los que allí habitaban, relatan el fin no militar que poseía la edificación, objetivo respecto del cual la ausencia de las personas marca un importante relato. Este contraste con el fin militar durante la dictadura, el uso por parte del Ministerio de Bienes Nacionales desde el año 1988 y luego la destrucción causada por un incendio en 2006, habla de la urgencia de traer a la memoria este edificio, hoy en peligro. La artista intenta, con su obra, que no caiga en el olvido.

En relación con este propósito, la arquitecta Javiera Martínez, integrante del proyecto ArteUrbe, menciona otro aspecto importante sobre la instalación de Janet Toro, relacionado con uno de los objetivos primigenios de la Unidad Popular: el apoyo y el interés por las artes. Al respecto dice:

No sólo por la fuerza de los trabajadores como potencia del desarrollo del país, sino también la manera en que grandes artistas se insertaron en el proceso de manera transversal con sus obras, como el mural de Mario Toral, los bancos de Ricardo Irarrázabal o la obra “Escape de gas” de Félix Maluenda. Janet logra rescatar el espíritu de la torre (Diario Radio U. de Chile).

De esta manera, la artista se conecta con el lenguaje del arte que fue una importante herramienta en la época del gobierno de Salvador Allende, por medio del cual se difundían los ideales en común de una mayoría de personas en el país. En este sentido, la instalación en la Torre Villavicencio genera un diálogo con este pasado artístico, en que las habilidades y capacidades de las personas formaban parte de un eje fundamental del gobierno, para el que la sensibilidad artística era importante.

Asimismo, los objetos que forman parte de la instalación poseen un lenguaje que dialoga con el edificio, gracias a lo cual provocan una apelación al pasado. A través de la materialidad de los objetos presentes en la fachada se hace patente el carácter ausente del período de la Unidad Popular, del cual queda solo una construcción, en gran parte dañada por el incendio de 2006, pero que los habitantes del sector no desean olvidar.

En efecto, corroborando este interés, en un artículo publicado por el Ministerio de Bienes Nacionales en 2018 se afirma el valor del edificio más allá de lo material y se recalca su estado de daño:

Sin embargo, convencido de que este edificio forma parte de nuestro patrimonio arquitectónico e histórico, y que los recursos necesarios para su implementación deben levantarse a través de un proyecto integral y que aporte el mayor beneficio para la comunidad, el ministro Ward tomó la decisión de convocar a los miembros de la

sociedad civil, para que hagan llegar sus propuestas a través de una Consulta Ciudadana, que permita conocer los intereses de las personas para dar una nueva vida a un inmueble que, en palabras del secretario de Estado, “no debe ser abandonado sino puesto en valor como patrimonio del Estado y con el fin de prestar servicios a todas las personas (Ministerio de Bienes Nacionales, Consulta ciudadana).

De esta manera, este edificio, como parte relevante de la historia reciente del país, se convierte en un punto de debate y crítica pública, ya que además de la intervención artística realizada por Janet Toro, otras opiniones han manifestado el deseo de restituir simbólicamente el pasado histórico volviendo a darle el uso previsto a este edificio antes del golpe militar⁶ En ese pasado las personas eran el centro de este espacio público, en el aspecto artístico y en los servicios sociales de ayuda que se iban a ofrecer en el lugar.

Esta incursión por la instalación artística que realiza Janet Toro deja en claro “la ausencia como una mutilación intolerable” de la que habla Chartier, sentencia reforzada por la expresión de los deseos de una gran cantidad de personas que exigen la salvaguarda de este edificio como memoria del país⁷. En este debate público de relevancia nacional se discute el futuro que se le debe dar a la torre Villavicencio, así como la necesidad de revertir el estado de daño y peligro en que se encuentra el edificio⁸.

En los elementos discursivos utilizados por la artista hay un énfasis en torno a los cuerpos ausentes, manifestados y recordados a través de objetos no utilizados y visibles en la fachada del edificio. Así, las relaciones históricas imposibles de olvidar que esta creación trae al presente generan importantes debates en la opinión pública desde la dimensión discursiva y de diálogo que caracteriza al arte intervención en el espacio social.

Por último, al entender el quehacer artístico como un discurso relevante para la sociedad y conectado con las problemáticas actuales, resulta importante su capacidad a hacer tangible esas ausencias específicas que, tanto como individuos y sociedad, no deseamos olvidar. En este sentido, la creación artística es esencial.

⁶ Al respecto, Gilda Waldman menciona que existen memorias distintas y antagónicas incluso ante un acontecimiento común a los habitantes. En este caso, podemos observar que las opiniones que muestran los distintos actores sociales en pos de salvaguardar la memoria de la Torre Villavicencio coinciden con la de la institucionalidad de gobierno, por lo que vemos más una memoria compartida que antagónica. (214)

⁷ Sobre este tema, Nelly Richard se pregunta cómo se lleva a cabo la memoria del país: “¿Qué recordar: totalidad o fragmentos; monumento épico o ruinas alegóricas; construcciones ideológicas o quiebres utópicos? ¿Cómo recordar: recurriendo a qué motivos conceptuales, a qué figuras expresivas, para tramar cuáles relaciones entre descomposición y recomposición del sentido? ¿Para qué recordar: para ingresar la memoria del pasado a las rutinas de comprensión oficiales o bien, al contrario, para abrir huecos y perforaciones que rompan los calces normalizadores del presente?” (193) (En el caso de este estudio podemos observar cómo distintos actores sociales se preocupan del futuro y la memoria de la Torre Villavicencio.

⁸ Norbert Lechner y Pedro Güell en *La caja de pandora: el retorno de la transición chilena* mencionan que “la lucha de las diferentes identidades colectivas por rememorar sus respectivas historias remite a un ámbito de representación donde reconocerse y ser reconocida” (190). En este caso, las representaciones que se generan en torno la significancia simbólica que posee la Torre Villavicencio se puede ser apreciadas en el debate público y, de manera visible, en la obra artística de Janet Toro.

En el caso descrito, las acciones tanto políticas y sociales como del campo artístico van encaminadas a ese objetivo al establecer conexiones con el pasado, pero con fuertes vinculaciones en el presente para no caer en el olvido. Se miran así, a sí mismas, como parte de un sinfín de acciones constantes que buscan una permanencia por medio de la materialización de estas ideas.

Por otro lado, desde la expresión creativa aquí descrita, se comprende al artista como un sujeto social que, si bien aporta a rescatar y materializar el hecho histórico, posee también un pensamiento reflexivo sobre este hecho. Vemos así, en este caso, que en su instalación artística Janet Toro desea traer a la memoria los ideales de una época en la cual las personas eran el eje de la sociedad.

Conclusión

La instalación artística “La torre vive” forma parte de un diálogo actual y constante preocupado por la ausencia de hechos históricos. Al respecto, se manifiesta en el espacio público a través de los intereses sostenidos de los actores sociales vinculados con este edificio por mantener la memoria en el presente –entre ellos arquitectos preocupados por el patrimonio de la torre, autoridades de gobierno, ciudadanía en general y la artista visual, entendida como sujeto social–. Por ende, la propuesta visual y discursiva que realiza Janet Toro se inscribe en línea con los diálogos del período y genera también un complemento a los discursos del momento.

En este sentido, se genera una conexión entre los actores sociales y la obra de la artista, quienes coinciden en una memoria en común como base para el futuro de esta torre. Es decir, la preocupación por mantener la memoria de la Torre Villavicencio no es solo un interés de la artista visual, sino que se comparte con los demás actores sociales. Podemos observar una línea de acción sostenida en conjunto por todos ellos para resolver el destino de la Torre Villavicencio. De esta manera, el arte instalación se inscribe en los esfuerzos colectivos para generar la valoración de esta torre debido a su conexión con el pasado del país. De ahí que podamos constatar que esta intervención puede ser identificada como parte importante de las prácticas sociales de este caso de estudio.

Por otro lado, la acción de la artista visual a través del arte instalación posee características distintas a la acción de los demás actores sociales que aparecen en este debate. Con la obra se busca materializar el pasado para cerrar el paso al olvido y al hacerlo aparece, de alguna manera, esa ausencia intolerable que menciona Roger Chartier. Lo que se desea, en suma, es hacer presente lo ausente y hacer visible lo no visible, función que asume el arte instalación en el espacio público, ya sea desde su comprensión como arte que posee un discurso específico dentro del debate público o como arte que ocupa un lugar físico dentro de la ciudad.

Entendemos el arte como parte de la época social en la cual se inserta, con la que genera no solo relaciones estéticas y ligadas al ámbito artístico, sino un diálogo con la sociedad. A la vez, la sociedad también demuestra su preocupación por la memoria del lugar donde se realiza la instalación. Estos diálogos cruzados entre los diversos actores sociales generan un debate público. El artista, en este caso, tiene la capacidad de materializar el hecho histórico a través del arte instalación. En el estudio aquí presentado, Janet Toro, con su obra, se inserta en ese debate y deviene un sujeto social relevante, que aporta con un discurso propio, elaborado a través del lenguaje artístico.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. “Arte, memoria y archivo: Poéticas del objeto”. *Z Cultural: Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*. X.02 (2015). Web. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/10/Arte-memoria-y-archivo-Revista-Z-Cultural.pdf>
- Chartier, Roger. *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*. Barcelona: Gedisa, 2003. Impreso.
- . *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa. 2005. Impreso.
- . *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare: Historia de una obra perdida*. Barcelona: Gedisa, 2012. Impreso.
- Diario U Chile. Artista nacional interviene la Torre Villavicencio y pone en discusión la historia del edificio. *Diario U Chile*. 31 oct. 2018. Web. 10 jun. 2021. <https://radio.uchile.cl/2018/10/31/artista-nacional-interviene-la-torre-villavicencio-y-pone-en-discusion-la-historia-del-edificio/>
- GAM. “Historia”. s.f. Web. 20 jun. 2021. <https://www.gam.cl/conocenos/edificio-gam/historia/>
- Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014. Web. <https://issuu.com/arteba/docs/libro-dixit/35>
- Guasch, Anna María. “Los lugares de memoria: El arte de archivar y recordar”. *Materias*, 5 (2005): 157-183. Web. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2382002>
- Lechner, Norbert. Guel, Pedro. “Construcción social de las memorias en la transición chilena” en *La caja de pandora: el retorno de la transición chilena*. Santiago, Planeta, 1999. Impreso.
- Maulén, David. “An exceptional trajectory: Civic integration and collective design in the UNCTAD III Building”. *ARQ*, 92 (2016): 68- 79. Web. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962016000100008>
- Ministerio Bienes Nacionales. “Consulta ciudadana”. s.f. Web. 16 jun. 2021. http://www.bienesnacionales.cl/?page_id=32660
- . “Bienes Nacionales anuncia consulta ciudadana de la Torre Villavicencio”. 10 jun. 2018. Web. 10 jun. 2021. <http://www.bienesnacionales.cl/?p=32693>
- . “Primer proyecto artístico llenará de vida la Torre Villavicencio. 23 oct. 2018. Web. 11 jun. 2021. <http://www.bienesnacionales.cl/?p=33587#:~:text=Desde%20el%20%20de%20noviembre,se%20tomar%C3%A1%20el%20hist%C3%B3rico%20edificio.&text=Esta%20es%20la%20primera%20instalaci%C3%B3n,a%20cargo%20de%20la%20muestra>.
- Nora, Pierre. *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*. Santiago: LOM, 2009. Impreso.
- Noiriel, Gérard. Chartier, Roger. L’histoire Culturelle aujourd’hui. Entretien avec Roger Chartier. *Genèses*, 15, 1994. Innovations institutionnelles, sous la direction de Susanna Magri. pp. 115-129. Web: <https://doi.org/10.3406/genes.1994.1236>
- Rebentisch, Juliane. *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018. Impreso.
- Richard, Nelly. “La crítica a la memoria”. *Cuadernos de Literatura*, 8.15 (2002): 187-193. Web: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5228610.pdf>
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.

- . *Caminos del reconocimiento: Tres estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Silva Astorga, Daniela. “Enorme instalación artística irrumpe en la torre Villavicencio”. *El Mercurio*. 1 nov. 2018. Web. 14 jun. 2021.
<http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=517837>
- Van Dijk, Teun. *El discurso como interacción social*. Barcelona: Gedisa, 2000. Impreso.
- Waldman, Gilda. “Chile: La persistencia de las memorias antagónicas”. *Política y Cultura*, 31 (2009): 221-234. Web. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-77422009000100011&script=sci_abstract

Recibido: 01 de septiembre de 2022
Aceptado: 17 de noviembre de 2022

**Danzar, un modo de ser en el mundo: Una reflexión desde Merleau-Ponty,
Jean-Luc Nancy y Paul Valéry**

Dancing, a way of existing in the world. A reflection of Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy, and Paul Valéry

Ailyn Bravo Guzmán¹

UNIVERSIDAD CATÓLICA SILVA HENRIQUEZ

Nelson Rodríguez Arratia²

UNIVERSIDAD CATÓLICA SILVA HENRIQUEZ

Resumen. El trabajo desarrolla una reflexión sobre la danza como un modo de ser en el mundo. Por medio de una lectura hermenéutica de textos basales y de autor (Maurice Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy y Paul Valéry), se intenta abordar desde la fenomenología, la ontología y el ensayo poético y estético una propuesta que permita abrir una discusión respecto de relación de la filosofía como un estar en el mundo y la danza. Esta última, al ser cuerpo, movimiento, gesto, silencio, ritmos, armonías y desarmonías, busca su posibilidad de ser en el mundo. Por su condición de estar condenada al sentido, se propone ser un ejercicio para pensar su propia búsqueda, incluso más allá de las convenciones del lenguaje. En este marco, la danza viene a ser un correctivo a la dinámica moderna de comprender la vida como una búsqueda por caminos resueltos.

Palabras clave. Danza, Fenomenología, Merleau-Ponty, Nancy, Valéry.

Abstract. This study proposes a set of concepts and themes to ponder if dance is a way of existing in the world. Through a hermeneutic foundation and select literature (Maurice Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy, and Paul Valery) we use phenomenology, ontology, and poetic aesthetic essay to reflect on the relationship between dance and the philosophy of existing. Dance as body, movement, gesture, silence, rhythms, harmonies, and disharmonies searches for a possibility of being in the world. Because dance is condemned by meaning, it reflects on its search, even beyond the conventionalities of language. As such, dance becomes corrective to the modern dynamics of how to understand life as a pursuit of settled paths.

Keywords. Dance, Phenomenology, Merleau-Ponty, Nancy, Valéry.

¹ Magíster en Filosofía, mención Ética y Axiología Política, Universidad de Chile. Académica. Escuela de Filosofía, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, Chile. Mail: abravo@ucsh.cl. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8474-4709>

² Doctor en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Académico, Escuela e Filosofía, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, Chile. Mail: nrodriguez@ucsh.cl. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4878-1374>

Introducción

Esta reflexión comienza instalando la relevancia de la fenomenología de Merleau-Ponty para vivenciar la corporalidad en la apertura al mundo vivido, lo que nos permitirá entender la danza como un modo de estar en el mundo a través de la experiencia de tener un cuerpo en movimiento. Desde esta visión, a partir de descubriremos con Paul Valéry y Jean-Luc Nancy la posibilidad de pensar la danza como una variante del pensamiento filosófico.

Con la fenomenología se aborda el tema del sentido de pensar el cuerpo en movimiento. Al hacerlo, la danza se muestra como un decir del mundo o como una construcción de sentido que busca lugar en el gesto y en el lenguaje. Si la filosofía de Merleau-Ponty es conocer y ver el mundo de nuevo, la danza entrega un nuevo mundo para vivir su sentido.

En un segundo momento nos acercaremos a Jean-Luc Nancy y su *excritura* como apertura a otro modo de sensibilidad. La *excritura* sería el modo en que la danza se manifiesta como un decir dirigido al sentir propio con el que nos abrimos a un mundo que no se manifiesta en las convenciones del lenguaje. La danza se escribe como una manera de intensificación del cuerpo que danza en el pensar.

En la tercera parte, intentaremos, junto a Paul Valéry, una reflexión sobre lo que implica mirar la danza y su afectación de la imagen. Al hacerlo se abre una sensual posibilidad de ver y ser seducidos por la danza como filosofía. El tiempo y el movimiento en un cuerpo que danza hacen manifiesta la relación entre la extensión y la duración de los ritmos del cuerpo.

Por último, presentaremos las discusiones y conclusiones en torno a estos tres autores y los acercamientos tratadas. Las coincidencias de ideas o algunas diferencias nos abrirán la posibilidad de comprender cómo la danza se constituye en un pensar desde la apropiación de un lenguaje no convencional a través del movimiento; un pensar propio de ser en el mundo, es decir, de y desde nuestra propia existencia.

De la fenomenología a la danza: el pensamiento filosófico del arte del movimiento

A partir de los trabajos de Husserl, el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty se preguntó, en su *Fenomenología de la percepción*, por la importancia de la fenomenología en el quehacer de la filosofía. En el preámbulo de esa obra advierte que la fenomenología es “una filosofía que resitúa las esencias dentro de la existencia y que no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su ‘facticidad’” (ídem 7), pues la filosofía tiene la pretensión de ser un análisis metódico del espacio, el tiempo y el mundo vivido.

Pensar o reconocer la experiencia de ser en el mundo nos ubica en una perspectiva crítica del discurso científico. La realidad humana, la de cada uno de nosotros, es más de lo que el propio método puede advertir en sus descripciones. Incluso, en la conciencia trascendental, nuestra existencia no se resuelve únicamente desde un yo conocedor, o articulador del conocimiento, sino solo en la medida que “descubro en mí una debilidad interna [...] que me impide ser absolutamente individuo y me expone a la mirada de los demás como un hombre entre los hombres o, cuando menos, como una consciencia entre las consciencias” (Merleau-Ponty, *Fenomenología* 12).

Merleau-Ponty sitúa toda su fenomenología en el cuerpo vivido en movimiento, pero no se limita a comprender este como un cuerpo objetivo, sino que lo percibe en sus vivencias, fluctuaciones y relaciones con el mundo. Así, en sus diversas formas de situarse en la facticidad, el cuerpo se muestra como un cuerpo danzante desde el cual podemos plantear la posibilidad de reconocer un pensamiento situado, encarnado, con otras dimensiones de reflexión, por ejemplo, a partir de la danza como una *poética del cuerpo* vinculada al pensamiento filosófico.

Desde esta perspectiva, es el movimiento el que se piensa como danza, no el cuerpo objetivo aislado, sino el cuerpo que se implica en el mundo a partir de la danza. Esto es posible porque el cuerpo, en el fenómeno de la percepción, contiene el mundo dentro de sí, un mundo intencionado que se moviliza en el espacio y el tiempo de acuerdo con el ritmo del mundo. Así es como la danza resignifica la experiencia del cuerpo en el gesto, en el lenguaje y en el movimiento que se hace experiencia sensible.

La fenomenología nos abre a la posibilidad de pensarnos desde otro, y no solo desde el *cogito* o el Yo –entendidos hasta entonces como fuente de todo conocimiento–. La propia existencia deja de estar reducida a la conciencia de existir y se abra a la “encarnación en una naturaleza y la posibilidad, cuando menos, de una situación histórica” (Merleau-Ponty, *Fenomenología* 12). La insistencia estriba aquí en que cada persona, al descubrirse en situación, advierte su subjetividad en una intersubjetividad, por lo que deja de reconocerse como un yo en medio de las cosas o existiendo al modo de las cosas. La tensión de la subjetividad y la intersubjetividad nos saca de las relaciones de causalidad para descubrirnos “en uno mismo” el horizonte permanente en el que no dejamos de situarnos, eliminando así todo cientificismo o idealismo, pues el único horizonte propio que aparece a través de la intersubjetividad es el de “ser-del-mundo”. Este es el motivo central por el que la fenomenología se vuelve –lo advierte Merleau-Ponty– un estar “condenados al sentido”, pues “no podemos hacer nada, no podemos decir nada que no tome nombre en la historia” (ídem 19).

La expresión “condenados al sentido” es un llamado de la fenomenología a una forma de hacer filosofía, pues se trata de hacer aparecer un sentido en las intersecciones de las experiencias propias con las del otro, en el entrecruce de ambas, en el contexto situado de la historia personal y la del otro. Así entendida, la filosofía es un quehacer que atiende al devenir de las cosas en el mundo en la medida que la subjetividad y la intersubjetividad realzan la posibilidad de hacer aparecer o develar los horizontes de vida de los que podemos disponer como posibilidad de existir. Merleau-Ponty nos dice:

La verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo, y en este sentido una historia relatada puede significar el mundo con tanta “profundidad” como un tratado de filosofía. Nosotros tomamos nuestro destino en manos, nos convertimos en responsables de nuestra historia mediante la reflexión, pero también mediante una decisión en la que empeñamos nuestra vida (*Fenomenología* 20).

Nuestro modo de comprender la fenomenología y la tarea de filosofar pasa por abrir sentidos en el mundo y no por el acto de objetivar el mundo, sino tratándolo como el flujo de relaciones que interviene en la existencia propia y en la de los otros. Se trataría incluso –plantea Merleau-Ponty– de un sentir, pues filosofar no significa advertir nuestras experiencias como lo haría un sociólogo o un psicólogo –quienes terminan por traducirlas como afectaciones empíricas a nuestra vida– sino de entender que cada contexto y cada viscosidad pueden resaltar “algo

positivamente indeterminado”. Debemos aprender a ver, a sentir de nuevo el mundo, pues lo que necesitamos es descubrir su sentido y “explorar en nosotros mismos” (Merleau-Ponty, *Fenomenología* 34). Es decir:

[...] nos transforma en el otro, y a él en nosotros, porque acaba con los límites de lo mío y de lo no-mío y hace cesar la alternativa de lo que tiene para mí sentido y de lo que para mí es no-sentido, de mí como sujeto y del otro como objeto [...] ¿Cómo llamar en definitiva a este poder al que nos hallamos consagrados y que extrae de nosotros, de grado o por fuerza, significaciones? No es, ciertamente, un dios, puesto que su operación depende de nosotros; ni un genio maligno, puesto que trae la verdad; tampoco la “condición humana”, o, si es que es “humano”, lo es en el sentido en que el hombre destruye la generalidad de la especie, y se hace admitir por los otros en su singularidad más apartada. Si seguimos llamándole palabra o espontaneidad: designaremos del mejor modo posible ese gesto ambiguo que construye lo universal con lo singular y el sentido con nuestra vida (Merleau-Ponty *La prosa* 210).

Decir “palabra o espontaneidad” nos sumerge en expresiones que nos sacan de un decir objetivante y nos remiten a un gesto. En este sentido, la danza es un claro ejercicio de decir el mundo, mis experiencias, mis búsquedas de sentido, una posibilidad de entrar en ese horizonte sentido de sentidos. De este modo, la danza es un cuerpo en movimiento que se corresponde con las formas expresivas de un lenguaje no hablado: un gesto.

El gesto aparece como la posibilidad de expresar lo que solo un cuerpo puede devolvernos como posibilidad de ser del mundo. Pero, antes del gesto tratemos de situar la importancia del cuerpo en todo este ejercicio de filosofar, en el sentido de traer a los otros a la comunidad, pues desde nuestro cuerpo somos mundo y en esa reciprocidad constante nos constituimos en una posibilidad de develar lo que el mundo y el propio cuerpo tienen de ser. Como señala Ferrada: “la existencia se encuentra en correspondencia con nuestro propio cuerpo, desde el momento en que este se manifiesta entre y con las cosas, como forma de encarnarse en el mundo” (“Sobre la noción de cuerpo”, 160).

Lo importante, entonces, es situar el cuerpo en su aquí y ahora, pues a él le conciernen un espacio y un tiempo que lo abren a la comprensión de su situación respecto de sí mismo como con los demás. No se trata, por tanto, solo de que un cuerpo sea la captación de objetos o situaciones que le afectan o le acontecen, sino la propia instalación del cuerpo respecto de sus tareas o movimientos (Ferrada, “Sobre la noción de cuerpo”). Lo que podríamos entender es que el cuerpo es aquel que, por él mismo, hace que nos constituyamos en proyecto y en ser-del-mundo como

sentido. Podríamos decir, entonces, que solo desde este cuerpo sentido es posible experimentar nuestros sentidos vitales.

Para Merleau-Ponty (*Fenomenología*) el cuerpo significa porque su significar es su modo de comprender el movimiento. Es en él donde el cuerpo construye significados, tanto para sí como para los demás. En esta comprensión, el autor advierte que existen dos tipos de movimiento: el movimiento concreto y el abstracto, y que ambos cobran sentido en la gesticulación (ídem 127). El primero refiere al mundo dado, mientras que el segundo a aquel construido de significados y sentidos.

Respecto del gesto y la gesticulación, Merleau-Ponty también establece diferencias: el primero obedece a un acto motor, es decir, nos movemos y de acuerdo con nuestras maneras de instalarnos, actuamos. La gesticulación, por su parte, también es un acto motor, pero con el que se construyen significados y sentidos que se modifican la realidad completa. Es decir, nos queda el mundo para ser comprendido, pues “en mi gesto, no hay una percepción seguida de un movimiento; la percepción y el movimiento forman un sistema que se modifica como un todo” (Merleau-Ponty, *Fenomenología* 128). De un modo más claro, Ferrada nos recuerda:

Por esto, mi cuerpo permite que comprenda al otro y a lo otro. Una seña, un signo, un gesto: el sentido del cuerpo en su gesto se funde con la estructura del mundo que el propio gesto construye y bosqueja. La comprensión de los gestos no es, según Merleau-Ponty, un ejercicio de la conciencia atada a la intelección, se trata más bien de una comprensión del gesto en virtud de comprender el comportamiento que demanda la expresión del gesto como un texto corpóreo. Por esta razón, también pensable como una cierta referencia al ser y a la manera en que este construye el mundo (“Sobre la noción de excritura” 162).

Siguiendo en la importancia del gesto como construcción de sentido y como expresión más directa del lenguaje, podríamos afirmar que lo que cada gesto dice de sí mismo es su propio ser puesto que implica la apropiación creativa del mundo, su incansable búsqueda de interpretar y proponer sentidos y significados del mundo para sí y para otros, pues el ser en el gesto destella el mismo ser y no un saber del sentido.

La incorporación del cuerpo –y con él del gesto– como la búsqueda de sentido de ser que nos cautiva en la experiencia de ser-del-mundo implica la existencia del movimiento como la capacidad de encontrarnos interpretando el mundo. El movimiento, lejos de ser solo el ejercicio funcional de movilizarnos, nos dispone, por medio del cuerpo, a atravesar los distintos sentidos presentes en el entramado vital. Tal como señala Merleau-Ponty, lo que ocurre con el ejercicio del pintor es que este busca en el entrelazado de la vida la visión de un mundo y del mismo movimiento:

El pintor “aporta su cuerpo”, dice Valéry, y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transustanciaciones hay que reencontrar el cuerpo operante y actual, que no es un pedazo de espacio, un fascículo de funciones, sino un entrelazado de visión y movimiento (*El ojo* 15).

Merleau-Ponty sugiere otra realidad con la que comprender el cuerpo y el movimiento. Casi otorgándole una profundidad metafísica, la carne es el momento, el espacio y la convergencia de toda esta búsqueda de sentido a la que apelamos. En la carne pareciera converger, además, todo lo que los sentidos arrojan a nuestro cuerpo. El cuerpo sentido y el cuerpo que siente son el territorio que compone la realidad del mundo, no solo como cosa visible y tangible, sino como aquella experiencia de infinitud y no totalidad:

[...] quien ve y quien toca no es exactamente yo mismo, porque el mundo visible y el mundo tangible no son el mundo en su totalidad. Cuando veo un objeto, siempre experimento que aún hay ser más allá de cuanto actualmente veo, no solo ser visible, sino incluso ser tangible o captable por el oído y no solamente ser sensible, sino también una profundidad del objeto que ninguna captación agotará (Merleau-Ponty, *Fenomenología* 231)

En este contexto y en el propósito de buscar una filosofía, sería necesario preguntarnos cómo todo esto –el cuerpo, el movimiento y el gesto– se descubre como sentido. Ahí es donde la danza se nos muestra como el propio quehacer de la filosofía, pues es movimiento: busca cómo decir. El cuerpo apela al diálogo la experiencia de un lenguaje que es buscado en la repetición del ritmo, en sus movimientos: un gesto. La experiencia del lenguaje, por tanto, no solo se nos puede manifestar como un decir en el habla, sino como el movimiento silencioso que nos abre a la bastedad de un horizonte.

La danza, como cuerpo en movimiento, requiere de los ritmos que advierten significados, ritmos en los que aparece el mundo, pero el movimiento es el juego de lo continuo y lo discontinuo. La experiencia de la danza, para hacer aparecer un mundo, juega en la palabra y en el silencio, una y otra vez. De este modo, el mundo acontece entre lo que decimos y dejamos de decir, por esto consideramos que el gesto es la apertura al ritmo del movimiento: hace aparecer un acontecimiento como unidad de palabra y silencio.

Tal vez el lenguaje, como lo presenta Merleau-Ponty, sea un concepto necesario de advertir, pues más allá de lo que se dice está lo que queda en el silencio como posibilidad de construir

sentido. El mismo autor indica que es en esta experiencia donde podemos descubrirlo: “Es la experiencia [...] todavía muda la que hay que llevar a la expresión de su sentido propio” (*Fenomenología* 15).

La experiencia del silencio o la experiencia muda es una expresión en la que el quehacer de la fenomenología –y también de la filosofía– se implica por la propia dinámica vivencial del cuerpo, el movimiento y el gesto, a través de la cual nos descubrimos como mundo. Pensar una filosofía a partir de la experiencia muda, por ejemplo, nos ayudaría a evitar caer en generalizaciones del lenguaje o de la lingüística convencional, pues el lenguaje no es una *cogitación* abstractiva o arbitraria, ni la mera comunicación de un pensamiento ya hecho o estructurado, sino que “es primariamente la inmediatez del cuerpo viviente, en el exceso sobre el habla” (Potestà 230).

Si se trata del lenguaje y del exceso del habla, en el lenguaje del gesto se descubre una experiencia de suspensión de la palabra hablada. Se trataría de ir hacia el entramado del silencio que contiene cada palabra, de ir a la palabra antes de que devenga en significado y antes de que sea asociada a un valor semántico. Mirar o adentrarnos en este entramado es casi como la experiencia del *infante*, o sea, de un no poder decir del modo hablado. Mirar el gesto, entonces, reviste la seria importancia de reconocer en él la relación entre palabra y gesto, en la que este último es tener el lugar del mundo en el cuerpo y no solo, en la convención clásica del conocer, un mundo frente al cuerpo, pues es el gesto:

[...] el nivel primitivo desde el cual solamente el mundo es dado como algo objetivo y decible. Antes de darse frente a mí, el mundo se me da como lo que me circunda, me cruza, me pertenece corporalmente, y en un sentido coincide conmigo. Es ahí el nivel originario, *naciente* del sentido: el origen del sentido no está ni en el cuerpo en sí mismo (pensado como sujeto), ni en el mundo (pensado como objeto), sino en el gesto de responder y corresponder, en el entrecruzamiento gestual y silencioso de cuerpo y mundo (Potestà, 231).

Si nos adelantamos un poco en la discusión y la comprensión del cuerpo y el gesto en la danza, nos encontramos tal vez con aquellos entramados de silencio por medio de los cuales se puede comprender cómo la danza es un modo de ser del mundo. La danza, por más silenciosa que sea, no deja de ser un gesto de expresión, algo que nos convoca a ser comunicado y comprendido. Es posible que los lingüistas no refieran a la experiencia de la danza como una expresión comunicativa, pues necesitan comprenderla desde el lenguaje vivo y hablante, en que este es entendido como reflejo del mundo y desde la concepción de la esencia del o de los lenguajes en el cuerpo propio, cuando en verdad se trata de nuestra existencia, más allá de lo que ha dicho lo hablado:

[...] y precisamente *por ser esto mi lengua para mí, soy capaz de penetrar en otros sistemas de expresión* comprendiéndolos ante todo como variantes del mío, y luego dejándome habitar por ellos hasta el punto de pensar el mío como una variante de ellos [...] una vez que se ha renunciado a concebir una esencia de las lenguas y del lenguaje: simplemente tienen que ser concebidas en una dimensión que no es ya la del concepto ni la de la esencia, sino la de la existencia (Merleau-Ponty, *La prosa* 72).

A la existencia en la danza le brota natural el movimiento. Pareciera ser su único gesto y su única forma de ser del mundo. El movimiento, más que una expresión, es la exploración del propio cuerpo y de su silencio de lo hablado para que la existencia se adentre en el lenguaje hablante de lo que cada uno puede comprender de sí mismo y el mundo. Para Paul Valéry (*Degas*), el mundo es el espacio de movimiento donde se juega la duración y la extensión como si fuesen *adornos* de la danza. Tanto en él como en Merleau-Ponty converge la idea de que cada persona, desde su propio cuerpo, se adentra a ese otro lado de un mundo que aparece en su movimiento:

Mi movimiento no es una decisión del espíritu, un hacer absoluto que decretaría desde el fondo del retiro subjetivo algún cambio de lugar milagrosamente ejecutado en la extensión. Es la consecuencia natural y madura de una visión. Yo digo de una cosa que es muda, pero mi cuerpo, él, *se mueve*, mi movimiento *se despliega*. No está en la ignorancia de sí, no es ciego para sí, irradia de un sí mismo... El enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, también se puede mirar, y reconocer entonces en lo que ve el “otro lado” de su potencia vidente. Él se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo (Merleau-Ponty, *El ojo* 16)

La danza como un modo de escritura y apertura a otro modo de sensibilidad

En el contexto contemporáneo y en consideración del paradigma moderno, la noción de cuerpo parece tensionarse para comprender mejor la propuesta de un cuerpo que danza filosofía. Esta tensión se manifiesta desde la modernidad para incluir la noción de cuerpo más allá de la reducción tecnocapitalista: el cuerpo “se transforma en un vestigio, en una reducción o en una puntualidad disociada del ser humano y compartida como modelo de máquina” (Ferrada, “Sobre la noción de

excritura” 124). De algún modo, podemos considerar la complejidad que existe al comprendernos como cuerpo más allá del paradigma moderno e incluso del fenomenológico.

El cuerpo no puede ser considerado como una sola materialidad, ni del modo que lo instala el discurso científico, ni desde la exclusividad de un yo que *cogita* una interioridad que se encapsula, sin consideración de lo que puede significar el ser-del-mundo del que nos habla Merleau-Ponty. Incluso, en el mismo contexto de la relación entre significados y sentidos, no puede darse, por un lado, la exclusividad de un yo que no considere la distancia entre el yo y el cuerpo y, por otro, que el significado y los sentidos, sean fuentes inagotables de múltiples sentidos y significados. De algún modo, el cuerpo es nuestro exilio y nuestro propio asilo respecto de la búsqueda de ser:

El cuerpo también puede pensarse, no como cuerpo caído, ni como “cuerpo propio” (al modo de Merleau-Ponty), sino más bien como exterioridad en la cual la “interioridad” se ve, ante todo y de modo esencial, expuesta: planteada fuera, planteada como fuera. No soy mi cuerpo –si no, no nombraría “el cuerpo”– y tampoco paso por el cuerpo para ir a otra parte, sino que el cuerpo es el exilio y el asilo en el que algo así como un “yo” viene a quedar expuesto, es decir, a ser (Nancy, “La existencia” 4).

Una particular forma de silencio recorre ahora nuestra forma de mirar el cuerpo. No se trata solo de advertir o decir lo que el cuerpo es, sino de una particular manera de encontrar una comprensión del cuerpo que nos permita abrir los mismos sentidos y significados que desde su afuera –como exilio– y desde su adentro –como asilo– para que concuerden en una apertura a un universo de sentidos y significados. Al parecer, la forma de adentrarnos es desde la misma tensión que nos ofrece el lenguaje, tanto desde el estar fuera como desde dentro de nuestra experiencia de cuerpo:

También el lenguaje ha sido pensado como exilio del sentido, de un sentido puro, no expresado y no expresable. Aunque si el sentido tiene que ser pensado, no como consecución de un significado, sino como la posibilidad de que haya significados, y de que haya infinitos significados, si el sentido es lo inagotable del significado y, por lo tanto, simultáneamente lo inagotable del intercambio de los significados, entonces el sentido es él mismo ese “exilio” y ese “asilo” que es el lenguaje. El sentido es la lengua

o las lenguas mismas, en tanto que transporte indefinido de significado, ese reimpulso [...] indefinido de significado que constituyen la lengua finísima (Nancy, “La existencia” 4)

La tensión del lenguaje entre el exilio y el asilo del sentido nos permite comprender que el cuerpo no solo deviene en lo que podamos decir o escribir de él, sino de ser él mismo su excritura. La excritura es lo que nos recuerda que el cuerpo incorpora la palabra y el gesto como formas de pensarnos, de reconocernos desde ese afuera que nos lleva hacia dentro. La excritura, de esta manera, nos permite tensionar los sentidos concebidos hasta ese momento y que, de una u otra forma, han determinado los significados del cuerpo. Se trata de abrir significaciones que inauguren el sentido excritural respecto de nuestro cuerpo para sentirnos expuestos en lo que advertimos no saber en nuestro cuerpo:

Escribir, y leer, es estar expuesto, exponerse a ese no-haber (a ese no-saber), y de ese modo a la *excripción*. Lo excrito está excrito desde la primera palabra, no como un indecible [...] sino al contrario, como esta apertura en sí de la escritura a ella misma, a su propia inscripción en tanto que la infinita descarga del sentido en todos los sentidos que se le pueden dar a la expresión (Nancy, *Un pensamiento* 45).

La excritura es una forma de hablarnos desde afuera; se trata de abrir lo que se encuentra de significaciones en un cuerpo, no para cerrarlas en él o en ellas mismas, sino para mantenerlas en una apertura permanente. La excritura, de algún modo, significa que somos tocados por un pensar la impenetrabilidad del tacto mismo, es decir, de las nociones instrumentales o antropológicas del tacto: somos tocados, pues, desde el cuerpo, algo se ve afectado en nuestros modos de ser, por eso tocar es tocarnos en un límite:

¿Cómo tocar en lo intocable? Tal será, distribuida entre un número indefinido de formas y figuras, la obsesión de un pensamiento del tocar o el pensamiento como *obsesión* del tocar. No se puede tocar más que en una superficie, es decir, en la piel o en la película de un límite [...] Pero un límite, *el límite mismo*, por definición, parece privado de cuerpo. El límite no se toca, no se deja tocar, se sustrae al tocamiento, que o bien no lo alcanza nunca, o bien lo transgrede para siempre (Derrida, *El tocar* 25).

Podemos decir que la excritura es una apertura de los sentidos a lo sensible, a lo que nos toca. Sentir el tacto, sin tocar, ser tocados sin tocar, es la disposición de la excritura como apertura posible de nuestro sentido de ser. Se trata de un pensar lo no dicho, de abrirse a un pensar que recién ahora se descubre tocado por un sentido no escrito.

La danza, desde esta perspectiva, es, al mismo tiempo que la excritura, la apertura de un espacio que nos abre a la disposición a pensar desde los bordes, en los límites de ser tocados por aquello que descubrimos como lo no dicho. La danza, en este caso, nos dispone a pensar fuera de las expresiones convencionales con las que construimos el mundo. La danza nos comunica un sentido, un sentir y nos permite estar en él en los márgenes de una significación. La danza sería un sentido del sentido, pues nos abre a liberarnos de la carga de tener una sola dirección en nuestras significaciones:

¿Qué nos quiere decir la danza considerada como intensificación [de lo] sensible? No intensifica un registro de sensibilidad al mundo, intensifica el sentirse del cuerpo como cuerpo en el mundo. Un cuerpo es siempre un sentirse: más allá de su organización, de sus funciones, de su integración en una unidad de presencia y de acción, también es – y de manera estrictamente coextensiva a todas sus acciones y funciones– una forma de experimentarse a sí mismo, de saberse a sí mismo distinto de todos los otros cuerpos, un cuerpo que se pliega y se despliega, se abre y se cierra, se desplaza y se fija como un punto de origen y de fin del mundo –pues el mundo no es sino la red inacabable de esos puntos que remiten los unos a los otros. Origen y fin, o bien, para decirlo de otra manera, *articulación* del mundo– o de un mundo, pues “el” mundo mismo es múltiple, es un pluriverso (Nancy, “Imagen” s.p.)

Nancy nos obliga a pensar desde la diferencia entre caminar y danzar. Algo que en su escritura el cuerpo advierte: el ser, la adquisición de un ritmo y un pulso, desenvuelve lo que convencionalmente hemos entendido como sentido y significado. Algo por explorar pero, sobre todo, por sentir para exponernos a lo inefable, es decir, aquello que puede ser descifrado como mensaje y extrañeza. De este modo, pensar se sitúa más allá de la palabra, de sus signos, en la apertura de nuestro ser en el mundo. Caminar es ir en una dirección determinada: alguien va a alguna parte y recorre ciertas distancias. En una coreografía, caminar algunos pasos es el caminar mismo y la danza es esa apertura: abrir desde la repetición. La danza se entrega así a su propio movimiento:

Es tan simple como la diferencia entre el caminar y el danzar. Caminar es algo que va hacia alguna parte, que recorre una distancia dada. A diferencia de lo anterior, cuando una coreografía determina un caminar, digamos unos cuantos pasos, el caminar ya no lleva sino al caminar mismo (evolucionar, ir, deambular, trazar, pisar, o incluso recorrer con pasos largos, pero en un sentido que convierte en finalidad interna el compás de esos pasos). Caminar es algo cuya medida o compás reside fuera de sí, en una llegada. Danzar, en cambio, es algo que posee su medida en sí mismo, en la apertura de una repetición (Nancy, “Imagen” s. p.).

Respecto del sentir o el tacto, Nancy aboga por un pensar del no-acceso, la impenetrabilidad o la no identificación como modalidades del tacto mismo. Se trata de un tocar a distancia, un tocar que no toca. En el caso de la danza, pensar no se refiere a ningún ente en particular, ni a una realidad determinada de manera convencional. Liberar la conciencia moderna de la fijación de verdades hace que estas se deduzcan en el roce de un cuerpo, cuando este toca, en el no tocar, la misma realidad. Danzar es pensar en la medida en que se nos propone un verdadero ser en el mundo, pues el cuerpo se desliza en las superficies de este de manera tangencial; roza la superficie en el borde, en el límite, para abrir lo que el cuerpo expone desde lo escrito. El pensar que nace del cuerpo es la intensificación del pensamiento, pues se libera en la danza. El cuerpo que danza vive o experiencia el pensamiento de otro modo, es decir, busca los ritmos, los pasos y las direcciones; al hacerlo, el cuerpo piensa como ser en el mundo.

Relación entre danza, metáfora y ligereza: reflexiones en torno a la poética del cuerpo desde Paul Valéry

Al hablar de la importancia de la danza como forma de pensar es necesario recordar al filósofo, ensayista y poeta francés Paul Valéry. En sus reflexiones acerca del arte, o la creación artística, Valéry la entiende –al modo de Nancy–, como el tacto, pues la creación sería algo así como aquello que nace una y otra vez de la caricia, y que solo ocurre cuando el creador, el filósofo o el que danza se mueve desde el placer y la contemplación: “Hubo un primer hombre que al acariciar distraído alguna vasija tosca sintió nacer la idea de modelar otra distinta, sin más fin que la caricia” (Valéry, *Piezas* 91).

El arte no se condice con ninguna necesidad práctica inmediata, al igual que la filosofía. Esta relación entre necesidad biológica y quehacer es la que permitiría establecer un vínculo directo entre el quehacer filosófico y la danza en cuanto forma de arte que asume la corporeidad como objeto de una transformación nacida de la pulsión estética, fruto del deseo como expresión del sentir-no-práctico. En la danza, el objeto creado coincide con el creador; es el danzante quien expresa su sentir en su propio cuerpo, sin palabra alguna. Si la filosofía entrase en esta trama se alcanzaría un decir extralingüístico, a la vez que metacorporal, pues en la danza el cuerpo deja de ser cuerpo al ser danza.

Para poder continuar esta relación de la danza con el pensar nos apropiaremos de dos conceptos de Valéry: metáfora y ligereza. La metáfora es dejarse tocar por la imagen de la danza y la ligereza, un modo de sentir el desplazamiento en el espacio y el tiempo. La ligereza se encuentra en el movimiento de la bailarina que se eleva, pero también en la exposición del límite en el cuerpo, en la posibilidad de aparecer y ser tocado por el movimiento suspendido en el aire y en la carne. Danzar es un pensamiento en un cuerpo que se expone, que se desliza, que se mueve desde la ligereza y lo tangencial. Desde lo escrito, el cuerpo inaugura con el movimiento otro ritmo y otra forma de pensar.

Se crea así un estado de danza, sugiere Valéry. El movimiento de la danza no posee existencia previa, solo ocurre en el momento de su ejecución, estado en que el movimiento se desenvuelve en un espacio que recorre cuerpo, disposición, gravedad, creación. Si la danza es un estado, posee la capacidad de aparecer como acontecimiento. Este surge en la creación ondulante y danzante de un estado de apertura a partir del cual reconocemos la danza como un modo de pensamiento que invita a un estado del filosofar.

Los momentos sin reposo que dibujan el entrelazado del cuerpo se configuran en ese particular estado de la danza, que no necesariamente es una transición a otro estado. Valéry destaca la diferencia entre la danza y otras acciones, entre el estado del movimiento sin reposo y las acciones del universo ordinario. Cualquier acción cotidiana no requiere desplegarse hacia una realización final; en la danza, ese destello particular que nace de la fuerza de un cuerpo requiere de un contexto para decirse y exponerse en estados danzantes de pensamiento.

El estado de danza ocurre en el acontecer del movimiento que se instala, precisamente, en la posibilidad de crear momentos rítmicos que juegan con la inestabilidad de cada paso. El cuerpo es el que sostiene lo inestable, provocando incluso a la gravedad, a la coordinación, a la geometría de los cuerpos en estado de movimiento, de igual forma en que el cuerpo en estado de pensamiento se prolonga en el ejercicio reflexivo al sostener la experiencia de lo inestable en cada palabra. El estado de danza, en cada ritmo o compás seductor, permite el nacimiento de lo existente en el momento de la acción rítmica: los acordes surgen, permitiendo la aparición del mismo cuerpo sobrepasado, intensificado en una ondulación rítmica. Este baile es forma que se abre a pensar desde la instalación del compás, desde el ritmo en cada paso, en cada palabra, en la posibilidad de un tipo de pensamiento que moviliza distintos estados.

El cuerpo que danza expone conexiones, permite que broten momentos de repeticiones intencionadas. El cuerpo que piensa es también un cuerpo que se abre a la reflexión ante la posibilidad de construir nuevos pasos como nuevos mundos. Danzar es disponer el cuerpo a las manifestaciones del acontecimiento, es abrir el cuerpo a la posibilidad de la reflexión. Hay en él un pensamiento que vuelve una y otra vez en la insistencia del lenguaje que se presenta como movimiento danzante. El cuerpo se muestra en su plena exteriorización, así como el lenguaje nos permite exponernos al mostrarse, al dejarse aparecer. Mirar la danza como un estado, como una posibilidad de pensamiento, es precisamente retomar el cuerpo en la dimensión práctica de la misma reflexión. Pensar el movimiento como disposición al pensamiento es salir del análisis de la imagen de la danza –en ocasiones muy seductora– proponiendo otro modo de construcción de esa imagen de la bailarina o el bailarín. Valéry recorre la imagen de la bailarina en un primer momento como una figura de análisis que desborda el cuerpo mismo quedándose en la analogía o la imagen de la ligereza para decir, desde la representación observada, todo lo que afecta ver danzar.

Pero podemos ir más allá al afirmar que la danza no es solo el espacio de reflexión en torno a su imagen y variaciones estéticas: es una forma de pensamiento y lenguaje. La reflexión y la pregunta sobre la danza como modo de expresión estética puede brotar desde el humilde acto de contemplar y maravillarse al ver danzar que implica dejarse afectar por la forma en que los cuerpos en movimiento proyectan un ritmo inalcanzable que, en cada paso, pareciera terminar en el manejo de la técnica o en su superación. La reflexión podría nacer, también, en la pregunta sobre el paso a la creatividad como un acto que condensa, en un solo gesto, un movimiento que queda suspendido en el espacio del escenario y el bailarín.

Preguntarse por la danza también puede poner de relieve la relación que existe entre los cuerpos que bailan y el espacio donde los desplazamientos van cruzando distintos tipos de relaciones, indicativas de matices del pensar mismo: relaciones de gravedad y ligereza, de equilibrio y ruptura, de contención y rechazo, de calmadas esperas y agitados enlaces. La danza nos invita a mirar las relaciones espaciales en un lugar donde el pensamiento es desafiado constantemente a mantenerse en el vilo del movimiento.

Podríamos interrogar la danza, asimismo, desde la posibilidad de danzar con otros cuerpos, en la conexión instalada en la complicidad de ser el soporte de cada giro durante la espera de quien recibe y de quien se entrega en la comunión de un compás. Se danza para bailar con otros, o se danza para mostrar que un cuerpo puede contener todos los cuerpos en un instante, ese donde la bailarina o el bailarín proyectan el gesto de comunidad entre lo uno y lo múltiple. Esto ocurre en la experiencia de ver y verse, de dejarse sentir en ese mirar danzar que esconde la vergüenza de no saber hacerlo, o que pone en discusión la necesidad de seguir mirando cada paso, cada gesto, y poder así desplazar la pregunta hacia la reflexión en torno a la sensibilidad que nos afecta, en particular cuando nos dejamos conmover por la experiencia de interrogarnos en la danza.

Paul Valéry es uno de los pocos filósofos que se abre a la seducción de los cuerpos que danzan. Reconoce con humildad sentirse afectado por la belleza de ver danzar a *la Argentina*, bailarina de flamenco que desencadena la reiteración de la pregunta por la danza. El primer encuentro provoca el abandono de la palabra y abre paso al movimiento en silencio, pero solo para volver al lenguaje desbordado en la necesidad de decir:

El resultado es esta impresión maravillosa: que en el universo de la danza no tiene sitio el reposo; la inmovilidad es algo obligado y forzado, un estado pasajero y casi una violencia, mientras que los saltos, los pasos contados, las puntas, el trenzado de piernas o los giros vertiginosos son formas completamente naturales de estar y de comportarse. Pero en el universo ordinario y común las acciones no son sino transiciones, y toda la energía que ponemos en ellas a veces no tiene más utilidad que la de realizar hasta el final una tarea, sin reanudación ni regeneración de esa misma tarea, mediante la fuerza de un cuerpo *sobreexcitado* (Valéry, *Degas* 24).

En qué consiste, cómo se puede interpretar y cómo podemos comprender la pregunta sobre la danza pareciera ser el único lugar que le compete al pensamiento. Sin embargo, Valéry nos hace ver que en ese compás se abre otro modo de comprender el mundo. El momento en que el cuerpo se vuelve el espacio privilegiado de la intensificación de la sensibilidad, el cuerpo es el lugar donde se expresa el comienzo y el fin del universo de la danza, uno que no deja espacio al reposo y donde las acciones y los gestos son un paso hacia algo más. Son, dice Valéry, *transiciones*, momentos de un compás suspendido en el aire como si la pregunta ya no fuera solo por la danza, sino por la extensión del tiempo en que el cuerpo queda detenido en las alturas.

La repetición de los movimientos en el espacio nos abre al gesto o los gestos instalados en ese *estado de danza*. Podría ser agotador concentrarse solo en el ensayo de una obra, que requiere disciplina y reiteración para lograr esa compenetración no pensada en la ejecución de una pieza de baile. Pero cada gesto se da en un momento único, cada reanudación del cuerpo en movimiento requiere el cuidado del espacio donde el cuerpo mismo se dispone: “De los mismos miembros que componen, descomponen y recomponen sus figuras, o de movimientos que se responden a intervalos iguales o armónicos, se forma un *adorno de la duración*, como si de la repetición de movimientos en el espacio, o de su simetría, se formase el *adorno de la extensión*” (Valéry, *Degas* 23).

En ese gesto reconocemos cómo se vive la flexibilidad del tiempo que marca tiempos y contratiempos, encuentros y desequilibrios, donde pareciera que se rompe la lógica de la gravedad o de la misma extensión de la duración del tiempo. Tales adornos de duración y extensión parecieran ser un elemento impuesto al cuerpo danzante, pero no es adorno lo que se dibuja en la armonía, sino la posibilidad de moverse más allá de una imagen que danza con toda su sensualidad. Se trata, más bien, de reconocerse en la danza como otro modo de pensar la experiencia de un cuerpo:

La danza es un arte del tiempo, entre otras cosas porque es efímera. Y no solo es. La danza también es orden. Nuestra experiencia más básica con una coreografía es que empieza y termina. Este principio y este fin de la danza, en su duración, nos sumerge en un sueño. Lo que logra el bailarín es crear, ya lo decíamos, un mundo aparte del de la vida cotidiana. Sin embargo, este mundo no es ajeno a nosotros, es el que da sentido a los esfuerzos diarios para subsistir. Más bien tendrá que decirse que abre una ventana al infinito, porque, también ya se decía, la danza no se acota, lo que se agota es algo externo. En el escenario, el bailarín parece un sonámbulo, un borracho. Pero es solo una apariencia. Todo está previsto. He aquí el orden que se despliega en el tiempo. Con

la danza los movimientos de la vida ordinaria se subliman y resquebrajan esa exterioridad diaria. Esto se debe a esa energía desbordada por el bailarín (Granados 5).

La relación que se establece entre danza y duración del tiempo nos muestra que la experiencia del cuerpo en movimiento crea nuevos mundos y que lo hace desde una forma de vivir los ritmos en cada paso. El cuerpo se mueve en esa duración que se descubre en la necesidad de abrir otra forma de pensarse desde el cuerpo. Este movimiento en la duración del tiempo, en sus extensiones o fluctuaciones, se nos muestra como un modo de intensificación del pensar. Es filosofía en su manera de interrogar la experiencia de estar en el mundo, de ser un cuerpo en movimiento, un cuerpo que se piensa en el acorde, en un compás, en la armonía y, también, en sus disidencias o interrupciones del mismo ritmo:

Paul Valéry, tan admirador de *la Argentinita* que de alguna forma le dedicaría, en 1936, toda su filosofía de la danza, consideraba el gesto bailado una manera de engendrar “miríadas de preguntas y respuestas” mediante los “tanteos pasmosos” del cuerpo en movimiento. La danza es “poesía general de la acción”, pero también acción filosófica plena, potencia capaz de convertir cada paso en una “interrogación sobre el ser”. Ahora bien, esa potencia es precisamente potencia de alteración. Estar en el movimiento significa estar fuera de las cosas, fuera de los marcos habituales donde las cosas se distribuyen con mayor o menor estabilidad en el espacio. Si el bailarín produce una “forma del tiempo”, como escribe Valéry, esta forma, empero, no será más que “momentos, resplandores, fragmentos, [...] similitudes, conversiones, inversiones, diversiones inagotables” que alteran la forma (en el sentido del aspecto) y el tiempo (en el sentido de la sucesión). Valéry lo denomina, magníficamente, “el acto puro de las metamorfosis”. ¿Cómo podría el bailarín preservar la unidad de su persona en un acto así? “Este Uno quiere jugar a Todo. [...] ¡Quiere poner remedio a su identidad por el número de sus actos! ¡Siendo cosa, estalla en acontecimientos!” (Didi-Huberman 21).

Los momentos, la durabilidad de los acordes en la danza, al igual que en el pensamiento, son los tiempos de duración que se manifiestan como acontecimientos en el mismo lenguaje; duraciones que se muestran también desde sus fragmentos. La armonía aparece en su propia disrupción; el lenguaje se moviliza en sus *apareceres*, en sus *desocultaciones*, en el develar lo que tiene de ser. Los ritmos nos muestran un estado de danza, como también un estado de tiempo. El bailarín produce un nuevo mundo en otra temporalidad y es así como nace una nueva escritura, un lenguaje que se exterioriza no solo en su cuerpo, sino en el aire que es atravesado por la durabilidad de un paso que se sostiene en un equilibrio momentáneo. Inquietud de la misma interrogación filosófica que se pregunta por la experiencia de un cuerpo en movimiento que se abre al mundo, danzando y no solo en una determinada experiencia del lenguaje, pues:

La danza es un modo de comunicación corporal de la experiencia que acontece en un nivel más profundo que el que resulta accesible al lenguaje; este solo puede describirla vagamente y mediante parábolas, “pero el lenguaje mismo no es nada más” [...] Entonces, ¿cómo y qué puede lograr expresar la experiencia recóndita? ¿A qué se debe que un poema, por ejemplo, trascienda las meras palabras? Aquel es una expresión creadora y no mera comparación ejemplarizante (López-Sáenz 470).

Si se danza para estar juntos, los tiempos se muestran en el encuentro con otro cuerpo. Los tiempos van y vienen, aparecen desencuentros e instantes que nos arrastran en un solo acorde. Ocurre en ese espacio que el propio ritmo se manifiesta llevando la experiencia del cuerpo danzante. Cuando creemos llevar el ritmo en realidad ocurre que somos invitados o llevados por este; es el ritmo el que nos lleva al tiempo, al otro cuerpo y a nuestra propia experiencia.

Discusiones finales

Merleau-Ponty nos invita a filosofar desde la búsqueda permanentemente de nuestro ser-del-mundo. En la fenomenología de Merleau-Ponty, en la ontología de Nancy y en la estética y poética de Valéry hay un hecho que centra toda nuestra atención en el pensar: para hacerlo necesitamos de un cuerpo, nuestro cuerpo. Se trata de la primera condición para estar en el mundo y que, a su vez, nos condena al sentido, pues todo cuerpo se mueve, busca e intenciona su posibilidad de ser en cuanto existencia. La danza, en este punto, se nos revela como la posibilidad de descubrir el movimiento como búsqueda de un mundo que requiere de otros tiempos, ritmos y fisuras por las que moverse.

Si bien todo pensamiento comporta un movimiento, el cuerpo le otorga una primacía que vuelve cualquier pensar una posibilidad de ser sujeto encarnado. Así, el lenguaje crea las condiciones para la apropiación del mundo como mundo de significados que construirán el sentido. Nancy, a diferencia de Merleau-Ponty, piensa el lenguaje, además, como la experiencia del exilio

y el asilo, la experiencia del sentir, de abrirse desde un tacto que no toca para dejarse decir en lo decible. Este tacto, a diferencia de Merleau-Ponty, expone en el límite lo tocado. El lenguaje emerge de lo convencional para explotar en sentidos no definidos, múltiples y plurales. Así, como lo advierte Valéry, la danza es aquella acción que, desde el movimiento, nos proporciona, con el ritmo y el desplazamiento, la posibilidad de entender un lenguaje que se mueve más allá de todo convencionalismo para abrirse a los gestos de caricia de la creatividad, con la que nos ubicamos en el mundo. La danza expone el cuerpo a su límite de comprensión y el cuerpo despierta su posibilidad de ser dicho de otro modo.

El cuerpo en movimiento empuja al pensar más allá de un logos esencialista o limitante en sus definiciones, nos dice Merleau-Ponty. La escritura, según Nancy, “fuerza al pensamiento, al movimiento, a la actividad propia del pensamiento” (Pérez 92). Lo que queda por pensar, entonces, es el propio cuerpo que, al moverse como texto, expone el límite a la exposición de una significación constante y abismante de sus toques.

El cuerpo danza y se mueve cotidianamente, como recalca Valéry; es la fuerza del movimiento sin reposo que se escribe en un contexto determinado, pero volcado a lo indeterminado, para decirse y exponerse en estados danzantes de pensamiento. Pensar, así como danzar, son las acciones propias de un movimiento que no se deja determinar ni por el tiempo, ni por un espacio, sino por su propia fuerza, con la que se construye, se crea y se danza.

La reflexión de fondo será si la danza, como modo de expresión del pensamiento, es capaz de alcanzar los modos de filosofar en su decir a través del gesto. De esta forma, se trastocan y desbordan los límites del pensar expresado en palabras, pues el gesto modifica la espacialidad y la temporalidad del cuerpo. El gesto habla del danzante, quien, a través suyo, dice de sí y filosofa en su danza como un modo de escritura.

El movimiento abre el pensamiento o el pensar al propio lenguaje. Este último, advierte Merleau-Ponty, no puede ser considerado solo en su condición convencional o fonética, en la que articula sonidos comprensibles en la comunicación. El lenguaje desde el movimiento se dispone a la búsqueda de gestos para una apropiación de significados que el mismo lenguaje convencional no alcanza. Los gestos tampoco son accesibles a través de las metáforas, como si el cuerpo buscara significarse en la búsqueda de su propio sentir y pensar. La danza, en este sentido, como gesto, es un acto de trascendencia que reúne a un cuerpo con otros. La danza como escritura nos abre a un descentramiento de lo vivido para reorganizarlo de un modo distinto, sentido y acariciado por el ritmo, las interrupciones y la prolongación de un tiempo y espacio no definidos.

Conclusiones

Para Merleau-Ponty, el pensamiento no solo está expuesto a la conciencia de un sujeto, sino que se sujeta en el cuerpo. Somos cuerpo y no conciencia *cogitante* del mundo. Somos seres del mundo y en él buscamos y construimos sentido desde la experiencia de ser cuerpo. Sin embargo, la reflexión al respecto estriba siempre en una teorización acerca de lo que este es. Se dice lo que es cuerpo, pero caemos en su olvido, obviamos la experiencia de lo que este abre a la experiencia de ser. La danza, como experiencia del gesto se propone como la búsqueda de un decir que excede su propio lenguaje.

Nancy nos ubica en una reflexión en torno al cuerpo que desmesura aquello que es posible advertir tanto en una reflexión fenoménica como cotidiana. Es más, desde la exploración cotidiana abre posibilidades en el sentir por medio de las cuales el cuerpo se expone a un límite para dejarse hablar en una experiencia que no se reduce a una representación, imagen o idea del cuerpo, sino que se abre a un desafío para que estas se expresen en el propio el cuerpo y no solo en lo que

decimos de él. La danza, en este sentido, nos propone una forma de mirarnos en el pensamiento de un cuerpo que se mueve. Ya no es el movimiento inmediato de nuestros tiempos rutinarios, sino de aquel que abre el cotidiano para transformarlo en sentido.

Valéry, en su poética y estética, incluso en su propia poesía, nos demuestra que la danza es una posibilidad que nos arranca de nuestros tiempos, de sus fluctuaciones, para abrirnos a nuevas comprensiones de nuestro habitar o ser en el mundo. Hay algo que la danza tiene que decir a la filosofía: nuestro ser en el mundo nos habla de nuestros tiempos y de nuestros espacios. Ellos son la posibilidad de mirarnos construyendo a partir de un lenguaje que fuerza el pensar desde el movimiento, es decir, es pura búsqueda de nuevos espacios y tiempos, de nuevas formas de decirnos. La danza se propone como la forma de tejer un pensar; atraviesa incluso todas las artes al ser estas una práctica que, desde el cuerpo, se propone como construcción permanente y nuevos decires de la experiencia misma de ser en el mundo.

Hay un afán, en estas reflexiones, de entender, desde la fenomenología y la vivencia del cuerpo, la danza no solo como el arte del movimiento, sino como un pensar. Se trata de una invitación a mirar la danza como una experiencia que se constituye como un decir desde el cuerpo. Lo que pretendemos advertir es que la danza –al ser un pensar– nos incita a construir un modo de hablar que tiende a la relación con otros, que convida a encontrarnos en un ritmo distinto al de la rutina que nos absorbe. Danzar en el habla, en nuestros modos de hablar, es reconocernos en una fiesta en que unos y otros jugamos a vivirnos en un ritmo que nos permite encontrarnos.

Referencias

- Derrida, Jacques. *El tocar: Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-textos, 2008. Impreso.
- Ferrada, José. “Sobre la noción de excritura en Jean-Luc Nancy”. *Cinta de Moebio*, 64(2019): 123-131. <https://dx.doi.org/10.4067/s0717-554x2019000100123>
- _____. “Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau-Ponty”. *Cinta de Moebio*, 65(2019): 159-166. <https://cintademoebio.uchile.cl/index.php/CDM/article/view/54016>
- Granados, Juan. “Para una estética de la danza. Comentario a *Filosofía de la danza* de Paul Valéry. *Telonde fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 33(2021): 103-110. <https://doi.org/10.34096/tdf.n33.9911>
- López-Sáenz, María del Carmen. “Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty *versus* Sheets-Johnston”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30.3(2018): 467-481.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La prosa del mundo*. Madrid: Taurus, 1971. Impreso.
- _____. *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós, 1986. Impreso.
- _____. *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Península, 1993. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. “Imagen como danza”. *Diecisiete.org* (s.f.). <https://diecisiete.org/actualidad/la-imagen-como-danza>
- _____. *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos, 2002. Impreso.
- _____. “La existencia exiliada”. *Revista de Estudios Sociales* [En línea], 8(2018): 116-118. <https://journals.openedition.org/revestudsoc/28892?lang=en>
- Pérez, Diego. “Escenografía de la piel: sobre el *cuerpo-escena* como espacio ocioso”. *Actos*, 4(2020): 89-101. <http://revistas.academia.cl/index.php/actos/article/view/1692/2060>

Potestà, Andrea. “El silencio y la palabra: Merleau-Ponty, Derrida y los márgenes del lenguaje”.
Trans/Form/Ação, 42.1(2019): 227-243. <https://doi.org/10.1590/0101-3173.2019.v42n1.11.p227>

Valéry, Paul. *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, 1999. Impreso.
_____. *Degas danza dibujo*. Barcelona: Nortedur, 2012. Impreso.

Recibido: 07 de Julio de 2022
Aceptado: 10 de Octubre de 2022

Calibán, berdache, epupillan: nudos de archivos. Video-ensayos en la Comunidad Catrileo+Carrión ¹

Caliban, berdache, eupupillan: Archives knots. Video-essays in the Catrileo+Carrión Community

Cristián Gómez Moya²
UNIVERSIDAD DE CHILE

Resumen. Este artículo presenta una discusión estética entre la figura dramática del Calibán que, en el concierto postcolonial Latinoamericano, ha sido fuente de controversias simbólicas, culturales y políticas producto de la lengua amo-esclavo que subyace en el legado de la obra *La Tempestad* de William Shakespeare (1611), y las conjeturas que de ello se desprenden a través del trabajo de la Comunidad Catrileo+Carrión, grupos de artistas y activistas mapuche, quienes han desarrollado estrategias de contravisualidad documental para desestabilizar el archivo de las escrituras *calibanistas*, habitualmente centradas en el símbolo de la masculinidad rebelde e insumisa. Para ello se examinará el formato del video-ensayo que este colectivo artístico ha desarrollado para pensar condiciones de género e identidad desplazadas de categorías clasificatorias, binarias y civilizatorias, y más abiertas en cambio a formas contrasexuales de habitar las transliteraciones del *mapuzungun*; nudos del lenguaje cuya discusión postcolonial es propuesta a través de un ser *epupillan*: múltiples espíritus.

Palabras claves. Video-ensayos, arte visuales, estética, postcolonialidad, contravisualidad.

Abstract. This article presents an aesthetic discussion between, first, the dramatic figure of Caliban that, in the Latin American postcolonial region, has been a source of symbolic, cultural and political controversies as a result of the master-slave language that underlies the legacy of Shakespeare's *The Tempest* (1611). And second, the conjectures that emerge from it through the work of the Catrileo+Carrión Community, groups of Mapuche artists and activists, who have developed documentary countervisual strategies to destabilize the archive of *Calibanist* writings, usually centered on the symbol of rebellious and unsubmitive masculinity. For this, the format of the video-essay that this artistic group has developed will be examined to think about conditions of gender and identity displaced from classificatory, binary and civilizational categories, and more open to contrasexual forms of inhabiting the transliterations of Mapuzungun; knots of language whose postcolonial discussion is proposed through being *epupillan*: multiple spirits.

Keywords. Video-essays, visual art, aesthetics, postcoloniality, countervisuality.

¹ Artículo realizado en el marco de la investigación FONDECYT Iniciación N°11181193, “Máquinas de archivos, financiada por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

² Doctor Historia y Teoría del Arte. Académico Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, Chile. Mail. cristian.gomez@uchilefau.cl ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-7375-4669>

Introducción

El mito de Calibán, aquel maltrecho vasallo creado por William Shakespeare en la obra dramática *La Tempestad* (1611), ha representado una extensa tradición simbólica sobre la emancipación en América Latina durante el siglo XX, principalmente marcada por la resistencia al lenguaje colonial del amo y el esclavo. Considerando dicha narrativa el presente artículo tiene como objetivo discutir la dimensión estética y cultural que atraviesa su imagen subversiva en relación con un caso de video-ensayo en el campo del arte contemporáneo chileno. Esta discusión se establecerá entonces a través de un análisis dividido en los siguientes aspectos:

i) La relación del Calibán con el imaginario latinoamericano y, principalmente, con la imagen de archivo atravesada por sus escrituras postcoloniales. En este contexto, la cuestión identitaria y cultural del símbolo rebelde, aparecerá subsumida en una discusión contemporánea sobre el archivo letrado-colonial y, del mismo modo, sobre las fronteras de representación del sujeto masculino. Esto último dice relación con la problemática del género más allá del binarismo hombre-mujer, y más cercano a cuestiones de lenguajes, transliteraciones lingüísticas que dependen no solo de hablas enciclopédicas sobre lo sumiso-rebelde, lo cívico-salvaje, lo heterosexual-homosexual, sino de medios, entornos y formas de habitar múltiples identidades.

ii) Una aproximación al nudo entre escritura y visualidad que contiene el formato de ensayo, cuya unión, precisamente, comprende la dificultad de enlazar dos tradiciones de lenguaje distintas, pero al mismo tiempo posibles como son la práctica letrada y la escópica, las que se aglutinan en torno a la denominación “video-ensayo”. Parte de ello será examinado a través de un dispositivo artístico que recurre a esta denominación, pues se trata de un modo de narración activa que, junto con registrar visualmente, también describe lo que ocurre en un proceso de subjetivación. Esto significa, por una parte, advertir que el ensayo se emparenta con la historia letrada occidental y, por otra, que el video responde a una tecnología escópica centrada en la capacidad de lo visible y de lo reproducible. Ambas, sin embargo, en su propio nudo estético, son susceptibles de producir un efecto de archivo entre escritura y visualidad, cuestión que será abordada al menos bajo dos aspectos: por una parte, en términos de la capacidad de agencia documental y, por otra, en cuanto a su relación con las comunidades y sus prácticas colectivas.

Precisamente, esta discusión estética-política se expondrá por medio del trabajo de video-ensayo de la Comunidad Catrileo+Carrión, una agrupación de artistas y activistas autodefinidos como *no heterosexuales mapuche*, atentos no solamente a construir narrativas con capacidad de acción y movilización comunitaria, sino además, y por sobre todo, con propósitos de construir medios documentales y colectivos sobre sus propias subjetividades de género y clasificación identitarias, por lo tanto, poniendo en entredicho la relación entre archivo y comunidad.

Conforme lo anterior, resulta verosímil que la Comunidad Catrileo+Carrión se pregunte: “¿Chew müley taiñ archivo epupillan? /¿Dónde está nuestro archivo epupillan?” (Catrileo, *Taiñ ngoymanuam* 58). En efecto, la pregunta por el archivo es consustancial a una escritura colonial, pero del mismo modo su objetivo no es encontrar su *a priori* histórico, más bien explorar su devenir. En este punto los artistas advierten que antes que preservar el canon del archivo, lo que han llevado adelante ha sido una serie de acciones colectivas. Si bien esto es conducente a una comprensión de agencia, cabría también interrogar si acaso las prácticas de archivo solo aluden a un origen (*arkhé*) o bien si es posible, por medio de esa misma interrogación, activar un nuevo archivo, esto es, producir una agencia sin origen documental. En esta perspectiva, cada uno de los ensayos, registros fotográficos y escrituras realizadas por la Comunidad Catrileo+Carrión

constituirían probablemente una agencia de archivo. Y de ahí, entonces, cabría pensar si acaso son los archivos los que producen y determinan a las comunidades, o bien si son las comunidades quienes tienen la oportunidad de autodeterminar sus propias imágenes de archivo.

En términos de estructura ensayística, el artículo se ha elaborado con un orden intercalado, es decir, por medio de una discusión teórica entre lecturas *calibanistas*³, divididas en subcapítulos: 1. Lengua; 3. Ensayo y 4. Contravisualidad, y su relación hermenéutica con el caso de estudio, esto es, a través de un ensayo curatorial y un video-ensayo de la misma Comunidad Catrileo+Carrión: 2. *Chileyem* y 5. *Kizungünewün epupillan*.

1. Lengua

“Usted me enseñó a hablar y el provecho que obtuve es que ahora se maldecir” (v. 365. Shakespeare 61) resuella el monstruoso Calibán a los pies de su amo. “¡Que la peste roja le caiga encima por haberme enseñado su idioma!” (v. 365) vocifera desde la inquina transformada en rebeldía. Aquí, bajo la calamidad de hablar una lengua opresora subyace no solo la dialéctica del amo y el esclavo que anticipara el romance sobrenatural escrito por Shakespeare en 1611, bajo el título *La Tempestad*, también la condición tempestuosa de un momento transformador del conocimiento en el que el vasallo se libera en búsqueda de otros dioses.



Fig. 1.
Caliban (1775). John Hamilton Mortimer.
National Gallery of Art

En Latinoamérica el mito *calivanista* expresaba la hegemonía del opresor, cuestión consignada en el libro *Ariel*, publicado por el escritor y político uruguayo José Enrique Rodó en

³ Utilizamos el sufijo *caliban-ista* para enfatizar la adherencia de algunas obras al tropo literario de la “canibalia” en Latinoamérica, según una construcción retórica de la colonialidad (Jauregui). Por otro lado, seguimos la apreciación léxica del “canibalismo” utilizada por Fernández Retamar (1971), pero orientada a su derivación estético-política en los archivos de escritura y visualidad.

1900. En su construcción modernizadora, dicho texto advertía de los peligros de la figura del Calibán encarnada en la dominación norteamericana, básicamente por su influencia sobre los jóvenes, y animaba entonces a recuperar los valores espirituales hispanoamericanos por medio de su antagonista Ariel, cuyos ideales estéticos debían basarse en la cultura griega clásica y en una educación moral e intelectualmente preparada para la democracia⁴. Por contraparte, el escritor martiniqueño Aimé Césaire, exploró otra arista del Calibán en su obra de teatro, *Une tempête. Adaptation de La Tempête de Shakespeare pour un théâtre nègre* (1969). En ella el Calibán ya no era un inepto adefesio, sino un súbdito de raza negra impenitente y conecedor del medio ambiente, a diferencia del mulato Ariel, también esclavo, pero confiado en la redención de conciencia. En esta versión postcolonial de la negritud, y a diferencia del texto de Shakespeare, las virtudes del Calibán pasan por compenetrarse con el territorio y sus espíritus, pero sobre todo con la conciencia del otro; es por ello que logra liberarse del dominio del amo: “ Próspero: pues bien [Calibán] ¡también yo te odio! Pues eres el que, por primera vez, me ha hecho dudar de mí mismo” (Césaire 179).

La lengua constituye un elemento particular de *La Tempestad*, en ella se manifiesta el poder del amo tanto como la emancipación a dicho poder. La profunda rebeldía de Calibán es solo comparable con su extraordinario rechazo al nombre que le han impuesto, se revela así contra la lengua dominante, pues la asocia, además, al ejercicio endiosado del ídolo que castiga y protege. Por tanto, no solo reniega de la lengua aprendida, también de los dioses detrás de ella.

Ahora bien, si se puede considerar la lengua como un elemento transformador es porque su anatomía móvil permite articular fonemas, pero también, y por 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 trayectoria del Calibán, se sabe, es también la narrativa humanista del caníbal, bajo su anagrama se fragua un amplio archivo de desmembramientos y mutilaciones conocidos con la expansión europea que sufrió Latinoamérica en el siglo XV, y también a partir de las modernas batallas etno-culturales de los siglos posteriores. No solo se trataba de rebanar extremidades como quien reduce a lo nimio el cuerpo antagonista, sino también de hacer callar, silenciar la lengua con la humillación corporal.

2. Chileyem

En el evento curatorial *Periférica. Festival de Intervenciones Callejeras y Arte Contemporáneo Poblacional*, realizado en Chile durante agosto de 2021, principalmente en las comunas de Pudahuel, Huechuraba, El Bosque, Quilicura y Pedro Aguirre Cerda, se retrataron no solamente las zonas etno-urbanas del arte contemporáneo. De la mano de intervenciones callejeras que emergían en los márgenes de lo que habitualmente se comprende como espacio público, también se activaron otros dispositivos de intervención virtual que buscaban los desplazamientos y las zonas fronterizas del arte basado en comunidades y territorios. Entremedio de dichos

⁴ Se sabe que Rodó tuvo como fuente no solo *La tempestad* de Shakespeare, sino especialmente la obra de su mentor, Ernest Renan, precisamente con su libro *Caliban. Suite de la Tempête (Drama Philosophique)* (1878). El controvertido filósofo francés desarrolló una lectura del Calibán vinculado al pueblo, como una metáfora del pueblo salvaje y despreciable con la que Renan anunciaba su perfil profetista, a pocos años del estallido de la Comuna de París. Del mismo modo, también tenía una especial admiración por el arte griego, lo que le llevó a discriminar otras expresiones de culturas, a su parecer, inferiores. Es por ello que no debiese de resultar llamativo que, en su especial reivindicación hispanoamericana, Rodó haya terminado por endiosar las virtudes greco-latinas.

desplazamientos surgió lo que la Comunidad Catrileo+Carrión⁵, junto a otros artistas y activistas político-culturales, como la fotógrafa Patricia Pichún Carvajal, el artista Gonzalo Castro-Colimil, la comunicadora social Constanza Catrileo Araya y el artista Cristian Inostroza Cárcamo, denominaron en ese momento “Chileyem”. Bajo dicha voz se levantó un programa curatorial de videos realizado originalmente en noviembre del 2020 en la ciudad de San Diego, Estados Unidos, el cual, varios meses después, fue incluido en el marco del Festival Periférica en 2021⁶.

Las micropolíticas de la autoformación, la autodeterminación y la transformación como prácticas artísticas que atravesaron la curatoría de este programa de videos –titulado *in extenso: Chileyem: An Experimental Mapuche Film Program*–, partían de la idea de un territorio agónico, base para un ejercicio poético en torno al sufijo *yem*: expresión que servía para referirse a lo difunto, a lo acabado, y cuyo colofón no era otro que el denominado “estallido social” iniciado en Chile en octubre del 2019. En efecto, la posibilidad transformativa bajo la pulsión de muerte es aquí imprescindible para repensar las herencias, las genealogías y los atavismos remotos en el devenir de la autodeterminación colectiva, y del mismo modo para alcanzar un arte *calibanista* capaz de excretar amos y dioses.

Bien se sabe que aquella fuerza social que afectó a la política chilena, no irrumpió como un simple relámpago fugitivo. Es lo que el artista Gonzalo Castro-Colimil, por su parte, en las entrevistas realizadas dentro del mismo Festival Periférica⁷, recordaba como un largo momento de incertidumbre activa. En la región de Temuco, ello se venía labrando entre las prácticas de autoformación gestadas por trabajadores, artistas, profesores y activistas reconocidos dentro del territorio Wallmapu, quienes buscaron incidir en ese interregno de un tiempo extinguido y a su vez esperado. El “Chile se acabó”, enmarcado en la expresión aglutinante del *yem*, parecía subvertir el siempre-lo-mismo alojado en un estado de progreso nacional, ese estado de perenne vigilia entre el reposo y el despertar⁸.

⁵ Grupo compuesto principalmente por Antonio Catrileo Araya, Constanza Catrileo Araya, Malku Catrileo Araya, Alejandra Carrión Lira y Manuel Carrión Lira; este colectivo de artistas agrupados bajo la Comunidad Catrileo+Carrión actualmente reside entre la Región de Valparaíso, Chile, y San Diego, California, EE.UU.

⁶ El programa *Chileyem* se desarrolló en un canal de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=plbCSfiF9dg>

⁷ Castro-Colimil en “Periférica presenta: Chileyem, de la Comunidad Catrileo+Carrión”. Web. Consultado, 12 de mayo 2022. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=kghvUewc3vk&t=3413s>

⁸ En la línea de la imagen-dialéctica que desarrollará Benjamin en torno al concepto de historia: “esta tempestad es lo que llamamos progreso” (54).

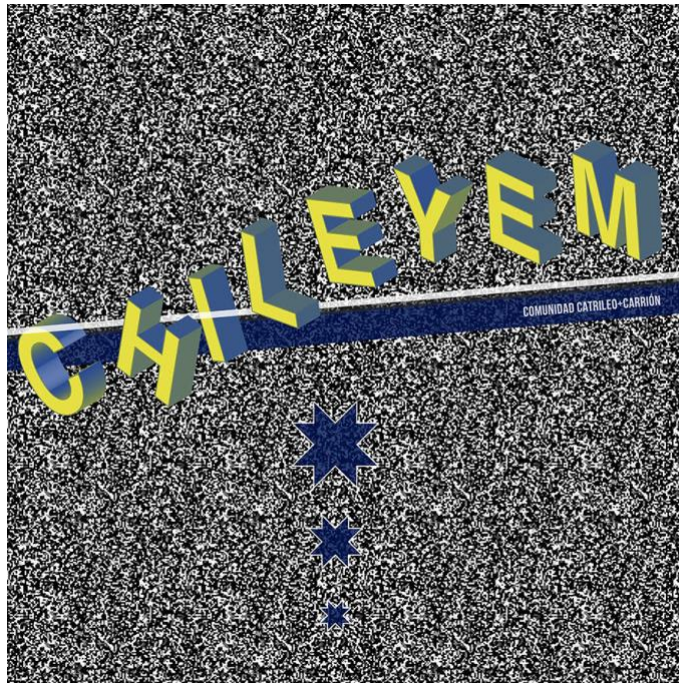


Fig. 2.
Chileyem (2020).
 Comunidad Catrileo+Carrión

A pesar que las diversidades lingüísticas predominaron en el horizonte de expectativas que levantó aquel despertar del “estallido social” en 2019, la voz de la expresión *Chileyem* no propuso una forma de habitar en el lenguaje de lo híbrido y lo mestizo –nada más lejos de una nueva onto-antropología fungida en lo que la metafísica occidental identificara con el habitar en el lenguaje y la razón antropocéntrica–, más bien produjo un estallido de las formas de escritura de aquel humanismo republicano obnubilado con la independencia de un estado-nación, pero al mismo tiempo indolente a la degradación de su propia historia natural y territorial.

El lenguaje del difunto, precisamente, es el de quien ya no puede hablar/habitar en el lenguaje, quien ha dejado de ser en el lenguaje uniforme y, por lo tanto, de quien ha dejado de compartir un mundo conocido o dado a ver. Se trata pues de un lenguaje abominable e impenitente que gira en el vacío (Agamben 146). Empero, el programa curatorial *Chileyem* no intentó transformar lo difunto en una forma de vida abandonada, sin habla, sino deshabitar la mitología *calibanista* que habitualmente resuena como un ominoso lenguaje de la subversión. Dicho programa se desarrolló, además, a través del diálogo online de agentes y activistas con diversos orígenes y residencias; de ahí que el foro del evento se produjera en la concurrencia de al menos tres lenguas: castellano, *mapuzungun* e inglés. Su hibridación léxica volvía imposible entonces apelar al prurito de un origen identitario.



Fig 3.

Subercaseaux, Pedro. *Descubrimiento de Chile por Almagro*. 1913.
Salón Plenario. Palacio del ex Congreso Nacional de Santiago de Chile

Conviene advertir, por otro lado, que el lanzamiento del programa *Chileyem*, se realizó el 7 de julio de 2021 en el marco del Festival Periférica, como un preámbulo virtual de lo que sería pocas semanas después el despliegue urbano de las intervenciones artísticas en las calles de Santiago. Lo llamativo es que esa fecha coincidió con otro acontecimiento inestimable, la primera sesión de la Convención Constitucional realizada ese mismo día en el Salón Plenario del palacio del ex Congreso Nacional de Santiago de Chile, acto inaugural que daba comienzo a la tarea de escribir una propuesta de nueva Constitución para el país.

El discurso inicial de la presidenta de la Convención, Elisa Loncón Antileo, se pronunció bajo el cénit del cuadro pintado por Pedro Subercaseaux, “Descubrimiento de Chile por Almagro” (1913), cuya monumental presencia no fue suficiente para impedir ese instante histórico en que otras lenguas, a pesar de todo, se impusieron sobre la imagen del patrimonio colonial. En objeto de disputas ontológicas, nacionalistas e identitarias se transformó el habla *mapuzungun* de la presidenta de la Convención al entregar su primer discurso. Las detractoras a Loncón la conminaron a hablar la lengua oficial del país bajo pretexto de lo ilegible, mientras sus aliados abrazaban una lengua que, también sin entender, les investía de insubordinación al *statu quo* de la tradición; tendencia que terminaría horadando la base de una convención popular y abriéndose camino hacia el rechazo de la nueva constitución en septiembre de 2022.

Arte y política se encontraron así en la sincronía de una fecha que, advirtiendo el síntoma de lo difunto y lo acabado terminaron configurando solo el espejismo del fin y con ello la prevalencia del mito fundacional. Así, el tiempo *calibanista* de la subversión, la rebeldía y la esperanza emancipatoria de un momento anhelado terminó sucumbiendo a la paradójica tempestad

del arrepentimiento. Por ello, hace falta imaginar y a su vez interrogar la performática del arte que producirá el tiempo posterior a lo difunto, si es que ese tiempo realmente logra superar y transformar su propia tempestad socio-cultural. En el intervalo quedará resonando aquel pasaje final, cruel y patético, en que la expectante transformación del Calibán concluye en arrepentimiento y nueva sumisión ante el mismo amo otrora 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!”

(v. 295. 132).

3. Ensayo

En los *Ensayos* de Michael de Montaigne, especialmente en la línea de lo que el autor francés escribió bajo el título “De los caníbales” (1580), se da cuenta de los rasgos alimenticios de una raza caribeña que por gentilicio habría referido a los “quarives”; de ahí entonces que la transliteración hispana desembocara en diversas especulaciones retóricas como los “caníbales”, con hocicos de perro (*cani*), de las tribus arawaks (*canima*), o devenidos desde las tierras del Gran Can, según informan principalmente las reseñas del ensayista cubano Roberto Fernández Retamar (1971); así como el tropo simbólico y cultural de la *Canibalia* en América, conforme la construcción colonial de la alteridad explorada por Jauregui (2009). Los caníbales, personas del caribe, no poseían consciencia moral sobre su misma especie y, por lo tanto, actuaban conforme a su barbarie: comer carne humana.

En el Diario de navegación de Cristóbal Colón aparecen las primeras menciones europeas de los hombres que darían material para aquel símbolo. El domingo 4 de noviembre de 1492, a menos de un mes de haber llegado Colón al continente que sería llamado América, aparece esta anotación: «Entendió también que lejos de allí había hombres de un ojo, y otros con hocicos de perros que comían a los hombres»; el viernes 23 de noviembre, esta otra: «la cual decían que era muy grande [la isla de Haití: Colón la llamaba por error Bohío], y que había en ella gente que tenía un ojo en la frente, y otros que se llamaban caníbales, a quienes mostraban tener gran miedo». El martes 11 de diciembre se explica «que caniba no es otra cosa que la gente del gran Can», lo que da razón de la deformación que sufre el nombre caribe —también usado por Colón: en la propia carta «fecha en la carabela, sobre la Isla de Canaria», el 15 de febrero de 1493,

en que Colón anuncia al mundo su «descubrimiento», escribe: «así que monstruos no he hallado, ni noticia, salvo de una isla [de Quarives], la segunda a la entrada de las Indias, que es poblada de una gente que tienen en todas las islas por muy feroces, los cuales comen carne humana». (Fernández Retamar 23).

Montaigne, a diferencia de Colón –y desde luego de Shakespeare quien utilizara los ensayos del francés para avanzar en su dramática empresa (Baldwin y Fernández 15)–, pensaba los ensayos como expresiones cronistas que, sin mediar fuentes científicas, expresaban lo visto por quien era capaz de leer las obras cultas. Los ensayos, en tanto escritura ensimismada sobre un universo letrado –la biblioteca especialmente–, configuraban entonces un saber propio de la colonialidad, es decir, aquello que al ver y leer podía entonces dar a conocer lo desconocido y, por tanto, inscribir el conocimiento:

A los prisioneros, después de haberles dado buen trato durante algún tiempo y de haberlos favorecido con todas las comodidades que imaginan, el jefe congrega a sus amigos en una asamblea, sujeta con una cuerda uno de los brazos del cautivo, y por el extremo de ella le mantiene a algunos pasos, a fin de no ser herido; el otro brazo lo sostiene de igual modo el amigo mejor del jefe; en esta disposición, los dos que le sujetan destrozan a espadazos. Hecho esto, le asan, se lo comen entre todos, y envían algunos trozos a los amigos ausentes. Y no se lo comen para alimentarse, como antiguamente hacían los escitas, sino para llevar la venganza hasta el último límite [...]

(Montaigne *Libro I*)

Tal descripción, leída a través de los mismos ensayos, es también una forma de devorar lo que fue leído, es decir, una forma de alimentarse de los documentos de la cultura, que a su vez no dejarían de constituir un vestigio de la barbarie que advirtiera la célebre frase benjaminiana (1940)⁹; sin embargo, dicha barbarie no es exclusiva ni excluyente, pues se confronta, en el decir de

⁹ La frase completa reza: “no existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de la barbarie. Y como en sí mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual es traspasado de unos a otros” (Benjamin, 1995 [1940], 52).

Montaigne, con otra barbarie, “la de asar cuerpos bajo el pretexto de la piedad y la religión” (*Libro I*); esto es, devastar los cuerpos de más de 50 millones de indígenas (Koch et. al.).

[...] No dejo de reconocer la barbarie y el horror que supone el comerse al enemigo, mas sí me sorprende que comprendamos y veamos sus faltas y seamos ciegos para reconocer las nuestras. Creo que es más bárbaro comerse —163→ a un hombre vivo que comérselo muerto; desgarrar por medio de suplicios y tormentos un cuerpo todavía lleno de vida, asarlo lentamente, y echarlo luego a los perros o a los cerdos; esto, no sólo lo hemos leído, sino que lo hemos visto recientemente, y no es que se tratara de antiguos enemigos, sino de vecinos y conciudadanos, con la agravante circunstancia de que para la comisión de tal horror sirvieron de pretexto la piedad y la religión. Esto es más bárbaro que asar el cuerpo de un hombre y comérselo, después de muerto”
(Montaigne *Libro I*)

Si de una dialéctica *canibalista* se tratara, entonces habría que reconocer en cada ensayo de Montaigne la posibilidad de esbozar una forma de contra-escritura o al menos una divergencia con el estilo cronista que estaba acostumbrado a leer. Se ha de comprender, a partir de ello, que estos ensayos consistían en escritos que, a su vez, surgían de otros escritos –infolios, tal como los nombraba el moralista francés–, es decir, su estado de escritura recaía sobre lo que el mismo escritor había visto por escrito. Esta iniciática práctica meta-documental, arrastraba consigo la lectura y escritura sobre otros documentos ya existentes; dicho de otro modo, ver y leer comprendían un mismo acto basado en documentos dispersos sobre su biblioteca –la de su propio castillo medieval en la región occitana de Aquitania– dentro de la cual, el ensayista, había decidido pasar sus días de sosiego y goce privado dedicados a la escritura humanista.

En vista de lo anterior, si los ensayos de Montaigne constituyen un meta-documento reflexivo y embelesado, en tanto se trata de una escritura privada y sustentada en el ver y describir lo que ya ha sido documentado, es porque su función principal es ver y escribir sobre sí mismo: “Así, lector, sabe que yo mismo soy el contenido de mi libro, lo cual no es razón para que emplees tu vagar en un asunto tan frívolo y tan baladí”, era la advertencia de Montaigne en el capítulo “El autor al lector” dentro de los mismos ensayos.

Con todo, otras formas de ensayo se expresaron visualmente a través de quienes eran capaces de dar imagen a la escritura. Es por ello que el salvajismo caníbal quedó profusamente representado en las perturbadoras imágenes de las bibliotecas coloniales, como en *Le livre des Antipodes* (1630), compilado por Johann Ludwig Gottfried, así como en los grabados de Theodor de Bry impresos en *Narratio Regionum indicarum per Hispanos Quosdam devastatarum verissima*

(1598). Este extraordinario archivo de imágenes agrupaba buena parte de la representación *calibanista* explotada por esos bizarros exploradores, misioneros, científicos y cronistas europeos, pero sobre todo se imponía en dichas imágenes la exuberante mirada masculina, que hizo de la conquista un mundo dividido entre las fuerzas productivas, las tierras fecundas y las mitologías diabólicas. Si bien en estos atlas se pueden encontrar las referencias primitivas que sirvieron de iconografía para representar al infeliz Calibán de Shakespeare, esto también obra en detrimento de una de las figuras femeninas presentes en el mismo texto dramático y que, en su contrapunto, fomentaba los benignos “tesoros de la naturaleza” encarnados en la bruja Sycorax, madre del maltrecho vasallo (González; Busia).

El *Calibán* de la escritora italiana Silvia Federici (2010), por su parte, pasó revista a los atlas de imágenes como *Les Singularités de la France Antarctique* (1557) de André Thevet, así como a la edición *Malleus Maleficarum* (1486) de Heinrich Kramer y Jacob Sprenger y, del mismo modo, al canto dramático de *La Tempestad* (1611). Su interés, sin embargo, más que concentrarse en la bruta representación del Calibán, recaía en la figura de Próspero quien, bajo el carácter del equilibrio y la mesura, era capaz de armonizar las virtudes de la razón y la pasión corporal. Junto con ello, su estudio crítico se concentraba además en las figuras femeninas del Medioevo representadas en lo débil, lo ocioso, lo irracional e improductivo y, particularmente, en las prácticas diabólicas de la brujería, todas amenazas latentes para la emancipación que, varios siglos después, alcanzaría la fuerza de trabajo durante la revolución industrial:

A diferencia de las feministas, los historiadores marxistas incluso cuando se dedican al estudio de la «transición al capitalismo», salvo muy pocas excepciones, han consignado la caza de brujas al olvido, como si careciera de relevancia para la historia de la lucha de clases. Las dimensiones de la masacre deberían, no obstante, haber levantado algunas sospechas: en menos de dos siglos cientos de miles de mujeres fueron quemadas, colgadas y torturadas. Debería haberse considerado significativo que la caza de brujas fuera contemporánea a la colonización y al exterminio de las poblaciones del Nuevo Mundo, los cercamientos ingleses, el comienzo de la trata de esclavos, la promulgación de «leyes sangrientas» contra los vagabundos y mendigos, y que alcanzara su punto culminante en el interregno entre el fin del feudalismo y el «despegue» capitalista [...] (Federici 221-222).

En efecto, la ortodoxia marxista resultaba fuente de controversia para la escritora italiana, quien abordaba la transición de las sociedades feudales hacia el capitalismo a través de una lectura opuesta a la versión asalariada de Marx (1867); esto es, una lectura que interpelaba la subordinación de los hombres al trabajo y el *pathos* que envolvía la hegemonía patriarcal sobre los cuerpos diabólicos, por tanto, la posibilidad de construir una historia del capitalismo desde una mirada feminista. Así, a contracorriente del lugar que ocupaba la ya ideologizada mente del subversivo Calibán, esta otra mirada ofrecía una contravisualidad al advertir no solo la devaluación del trabajo femenino, sino principalmente al incorporar una lectura *calibanista* desde los ademanes armónicos y sensibles de las brujas hacia su medioambiente.

4. Contravisualidad

Activar un ensayo sobre la base de un archivo colonial, tal como se ha planteado a través de las escrituras del Calibán, consiste en enseñar un documento para dar sustento a un relato originario. Esto significa que el principio colonial de archivo (Schwartz y Cook; Spieker) reposa en un sistema arqueológico construido sobre el mito de un origen o de un momento fundacional y, por lo tanto, de un *a priori* histórico capaz de dar genealogía a su discurso (Foucault; Farge; Cvetkovich; Taylor). Precisamente, el documento es lo que enseña la ascendencia de ese origen, mas no su devenir histórico.

Apelar entonces a un ensayo de archivo conlleva avanzar hacia una escritura que agrieta su misma genealogía documental, por lo tanto, también es una agencia contra el origen mismo que atesora el archivo; esto es, su tiempo histórico. Ello significa que, desde una relación estética y política, no se trata de desactivar únicamente aquello que controla el origen, sino de intervenir el proceso documental de su reposada inscripción. Su línea histórica no es causal o diacrónica, por el contrario, interrumpe su predestinado progreso. Se trata entonces de una agencia de archivo que advierte, *quid pro quo*, que un documento puede ser reemplazo por otro.

Así, el video-ensayo da cuenta de la intersección entre lo visivo y la escritura en el campo de la historia (Gómez-Moya y Valderrama), básicamente porque este formato narrativo –siguiendo con ello los ensayos montaignianos– incorpora la problemática de juzgar el documento al que refiere, es decir, sobrescribir lo que ya está escrito y, por la misma razón, enjuiciar las subjetividades construidas bajo esa misma historia; acción que no estaría eximida de su propia dimensión colonial.

Si bien el uso del video sobre comunidades constituye todavía un aparato de captura colonial –lo que ha sido discutido ampliamente en razón de aquello que James Clifford (1995) denominara “autoridad etnográfica” (Taussig; Ziriñ; León)–, ello, de igual forma, resulta de interés para el campo del arte y la visualidad contemporánea, menos por un afán de comprensión de alteridad que por el asombro de ejercer la visión sobre quien también es capaz de ver. Este singular fenómeno especular, es decir, de reflejo, comprende una relación de dominio escópico que ha sido incesantemente problematiza en el concierto latinoamericano, desde la conocida tesis de la colonialidad del saber (Quijano), hasta sus derivas en torno a la colonialidad del ser (Mignolo; Wynter; Castro-Gómez y Grosfoguel). Es lo que también se podría expresar, en relación con la matriz visual de la alteridad salvaje y primitiva, como una colonialidad del ver (Barriendos), una práctica de antropofagia por medio de la imagen (Jauregui) o bien de una iconofagia (Baitello Junior). Se trata pues de interpretaciones *calibanistas* que se producen por medio de la construcción de la mirada y que tienen por objeto crítico el saber/ver del otro.

En otro sentido, tal como lo ha expresado Nicholas Mirzoeff, las posibilidades que ha tenido el proceso decolonial de alejarse o desmarcarse de esta práctica de dominio escópico es convirtiendo el “derecho a mirar” (*right to look*) en una forma de acceder a lo real y también ~~como~~ en un derecho a ser visto. Se trata pues de una contra-historia de la visualidad, en tanto que la visualidad es una forma de poder que clasifica, segrega y estetiza la historia; ésta justamente es la autoridad de la visualidad según Mirzoeff: “Visualizing is the production of visuality, meaning the making of the processes of ‘history’ perceptible to authority” (3). Ello significaría resistir, desde una crítica postcolonial, la cosificación de lo visual y el mismo derecho a representar ejerciendo el poder de ver sobre el otro.

Cabe destacar que el ocularcentrismo que subyace a esta crítica a lo visual, es también lo que vuelve difícil desestabilizar el efecto escópico que toda tecnología de visión produce en la construcción del sujeto otro. Una contravisualidad, por lo tanto, tendría que desprenderse del poder visual, de lo contrario estaría enfrentando con los mismos fundamentos ocularcentrados lo que dice resistir (Lourde)¹⁰. Se debería comprender, no obstante, que lo contra-visual está más allá de lo visual y, en consecuencia, recurre a otros dominios del saber/poder para ejercer su confrontación o divergencia (Mirzoeff; Mitchell). Estos dominios son, particularmente los que han quedado inscritos como documento y archivo, innegablemente, pero también como huella narrativa de una contravisualidad subjetiva o parcial del propio imaginario cultural que rodea la idea de especie humana (Haraway *Ciencia*)¹¹.

No resultaría desproporcionado comparar, en este caso, la construcción identitaria del sujeto humano con su registro de archivo. Precisamente, la identidad de un sujeto es lo que está inscrito en el registro civil-estatal; de ahí que sea inamovible y percedero. El archivo funciona como una máquina social que no discrimina, simplemente ejerce la ley soberana al no distinguir ascendencias cívicas o barbáricas. Una máquina social, en el decir de Deleuze y Guattari (1985), inscribe no solo la participación del sujeto, también el futuro de su desempeño estatal, es decir, el devenir tecnológico del sujeto: no habría archivo sin cuerpo y tampoco sin tecnología de producción social (43). El archivo de identidad cívico-estatal, cual máquina social, promueve entonces un humanismo tecnológico centrado en la genealogía de un precedente identitario y en la secuela de ese mismo precedente. En tal caso, su razón historicista se encapsula en un único momento verídico, su inscripción, a partir de la cual ese sujeto histórico sería perdurable en el tiempo.

Las máquinas sociales de archivo, no obstante, se pueden contrarrestar con otras máquinas capaces de constituir agencias de orden estético-político: “toda máquina es máquina de máquina” (Deleuze y Guattari 43). Sus alcances no son insignificantes, toda vez que permiten interceptar el

¹⁰ Conviene recordar, en este sentido, aquella frase acuñada por la activista Audre Lourde: “las herramientas del amo nunca desmantelarán la casa del amo” (2003).

¹¹ Al no disponer del espacio suficiente para discutirlo en este artículo, solamente podemos subrayar lo que Donna Haraway identifica como un conocimiento parcial (1995), pues éste llevaría a considerar otros dominios, alejados del relato humano de lo visual. Estos dominios subyacen al régimen escópico y se vinculan con la trayectoria crítica de una dimensión, quizá no menos mítica y ficticia de la Gaia, como la *terrapolis* (Haraway, 2016, p. 11), especialmente si se trata de contraponer el centralismo de la tierra al centralismo de lo humano. No hace falta explicitar que en el discurso crítico de las fábulas multiespecies, las narrativas especulativas y otras derivas de las ciencias ficcionales, se expresa una dimensión menos centrada en el sujeto de saber, y más orientada a las zonas intermedias en las que se superponen relaciones sensibles con el medio. Bajo estos relatos subyace una escritura del posthumanismo que no aspira a emancipar a un sujeto sumiso al juicio de la razón y del soberano, o bien a la mujer como naturaleza y mito irracional. Dichas narrativas exponen, precisamente, sus metáforas bajo una construcción transformativa de cada condición histórica, y esto implica desplazar la pregunta ontológica por el ser hacia un lugar en disputa con otras entidades reconocidas como entes, espíritus, residuos, capas, etc.

proceso de consolidación de esa misma trascendencia social. Este rastro no dice relación directa con el archivo mismo, sino con el sujeto de archivo; esto es, con la posibilidad de pensar lo humano dentro de su huella documental, pero también con hacer de lo humano una relación no-humana con los procesos topológicos del mismo medio ambiente que habita.

5. Kizungünewün epupillan

Hace ya más de una década, la Comunidad Catrileo+Carrión ha venido desarrollando estrategias de contravisualidad que intentan seguir un camino divergente a la ontología identitaria del sujeto colonial, las que resultan especialmente determinantes para las discusiones clasificatorias entre género, comunidad y naturaleza. Todo ello dice relación con sus obras en permanente confrontación no solo con los lenguajes mestizos o *champurrias*, también en términos de sus propias transformaciones autodeterminadas como sujetos espirituales.

En el video-ensayo *Kizungünewün epupillan/Autodeterminación dos espíritus* (2019)¹², la comunidad recurre a un formato de escrituras-visuales dividido en cuatro partes: 0. La carta; 1. La respuesta; 2. El amor; 3. La sanación. El video exhibe la narrativa testimonial de tres personas, quienes se envían relatos que podrían interpretarse como pensamientos ensimismados en torno a su propia existencia indeseada; sin embargo, estos pensamientos están marcados menos por la introversión que por el medio externo en el que habitan. Habitar un medio no equivale, en este caso, a las formas de adaptación que pregonaban los misioneros exploradores al estudiar las tribus originarias, aquí más bien comprende una dilución en el medio.

Somos como la niebla: sin contornos fijos, difuminada y sin marcas (*Kizungünewün* 13:21)

Expresado en forma de éter medial, la voz del hablante en el capítulo 2 del video-ensayo se diluye, abandona aquello que fue designado como sujeto de identidad. Su mensaje, transmitido en forma de monólogo corporal, contradice a quienes le adjudicaron una anomalía en su origen:

Aún recuerdo que cuando *pichikeche* (niñx) nos dijeron que habíamos nacido con las voces cambiadas [...] (*Kizungünewün* 10:06)

No nacimos con las voces cambiadas, somos multiplicidad de voces
(*Kizungünewün* 13:21)

¹² Dirección de Comunidad Catrileo+Carrión, video-ensayo, HD, 29:08 m./Español y Mapuzungun.



Fig. 4.
Kizungünewün epupillan/Autodeterminación dos espíritus (2019).
Comunidad Catrileo+Carrión

En el caso del hablante en el capítulo 3, “Amor”, su escritura se expresa en contacto con la tierra arcillosa, la lluvia y la humedad, generando así una superficie de archivo. En efecto, la tierra no es solo objeto de escritura-visual, es principalmente residuo de memoria estética (Depetris y Urzúa), puesto que, en el campo de los rastros fósiles, se podría interpretar que las capas intermedias del suelo constituyen huella mnémica de especies humanas y no-humanas.

Distinguiéndose del monolingüismo ensimismado, las estrategias contravisuales de estos video-ensayos se caracterizan además por su carácter colectivo, pues su enunciación se produce por medio de tres personas que escriben atravesadas por “dos espíritus”. Siguen así la trayectoria de las cartas epistolares, los correos y las postales que, en el arte cívico-barbárico de Latinoamérica, han adquirido el sello de la carestía y la desconexión global:

[...] se expresan como correspondencias íntimas que se envían entre ellxs, para compartir una experiencia común de autodeterminación epupillan. (Comunidad Catrileo+Carrión)¹³.

Se podría sostener que la agencia de un archivo *calibanista* abre la posibilidad de confrontar historias, mitos y narrativas; esto conlleva apuntalar menos al Calibán como el subalterno rebelde y más bien desentrañar las historias invisibilizadas dejadas por ese mismo mito de subalternidad. Ahora bien, ¿qué es entonces lo que se visibiliza? Si se observa con mayor detención el campo de

¹³ Texto publicado a modo de sinopsis y que acompañaba la intervención digital realizada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (22 de diciembre de 2020). Web. 12 de julio 2022. Fuente: <https://www.mssa.cl/noticias/ngoymalayin-intervencion-digital-de-la-comunidad-catrileocarrion/>

tensión *calibanista* de la propia Comunidad Catrileo+Carrión en otro trabajo, por ejemplo, en el video-ensayo *Famew mvlepan kaxvlew [or an archeology of renaming]* (2017), se puede advertir una pulsión identitaria destructiva. En este relato opera la difícil oposición al archivo cívico-estatal del Registro Civil e Identificación que encripta lo inmutable. La fotografía se emparenta con el apellido Catrileo, intentando así homologar imagen y escritura por medio de la repetición, como si a través de esa misma repetición se lograra inmovilizar la identidad. De ahí que una parte significativa de las preocupaciones del colectivo hayan sido los constantes cambios o giros a sus gramáticas nominativas: Araya+Carrión; Lof Catrileo+Carrión, ArayaCarrión, Antonio *Calibán* Catrileo, etc.

Se trata pues de una destrucción de la lengua y, de igual forma, de una destrucción del origen legible que intentara archivar el mito del Calibán como germen patriarcal nominativo, pues a pesar de su ignominioso aspecto, se identificó al vasallo con la capacidad vigorosa del macho para ejercer trabajos útiles y prácticos (Vignolo). Se ha de recordar que luego de renegar de la lengua de su amo, el Calibán deviene hombre sumiso-rebelde, pero también, y junto con ello, condición masculina de una antropodicea emancipatoria, en desmedro de una naturaleza femenina encarnada en la bruja Sycorax. Y a pesar de ello, a pesar del binarismo masculino-femenino, este nefando perverso es la consecuencia de un sin nombre, una X según la versión de Césaire (134); el hombre sin nombre en el devenir, acaso, de un cromosoma X incuantificable.

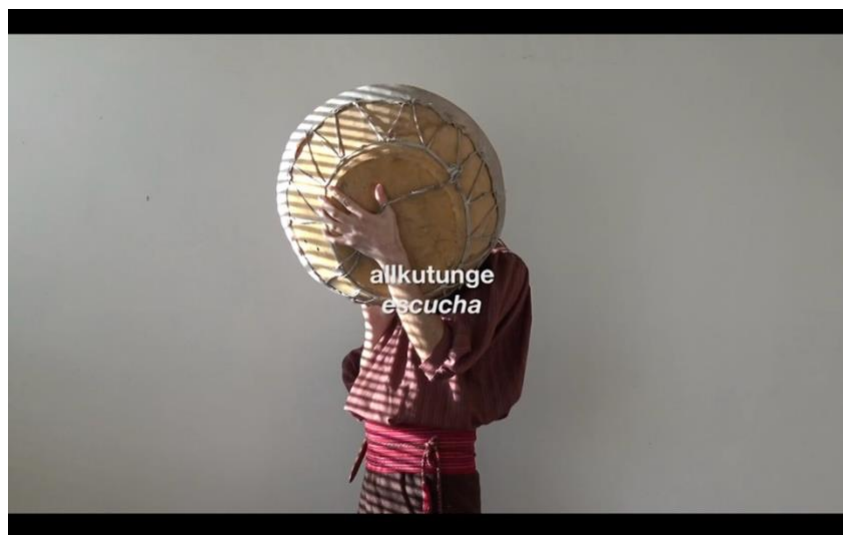


Fig. 5.
Famew mvlepan kaxvlew [or an archeology of renaming] (2017).
Comunidad Catrileo+Carrión

Así, y a pesar del binarismo dialéctico de dichas tensiones narrativas, la Comunidad Catrileo+Carrión explora la contravisualidad *calibanista* por medio de una categoría que han identificado como entidad *epupillan*, esto es, “dos espíritus”: *Epu* “dos” y *Pillan* “espíritu”. Dicho repertorio léxico ha logrado resistir a la construcción colonial de occidente, pues, siguiendo los propios argumentos del colectivo, se trataría de una genealogía infame:

[...] inapropiable por las políticas afirmativas de la identidad y duramente reprimidas por la colonialidad del género al considerar el espectro dos espíritus como pecadores nefandos, sodomitas o berdache a lo largo de la historia colonial. (Comunidad Catrileo+Carrión).

En efecto, el berdache correspondía a una denominación anglosajona para denominar a los amerindios de América del Norte. Conforme lo expone uno de sus principales revisores, el antropólogo Walter L. Williams (1986)¹⁴, bajo esta denominación eran reconocidos los “dos espíritus” asociados con los patrones homosexuales de conducta bajo los dos géneros binarios: masculino y femenino. Su compleja y basta etimología derivada del árabe, sin embargo, consignaba un desprecio, una forma peyorativa de identificar a quienes se vestían con indumentarias de tradición masculina y femenina de forma ambivalente; de ahí, la identificación desdeñosa con el quehacer inoperante de tejedorxs, brujxs, adivinxs, curanderxs, chamanxs, guías de ritos funerarios, sexuales o de iniciación, fabricantxs de plumas, alfarerxs, bailarinxs ante el sol y la lluvia, traficantxs, ojeadores, tramperxs, pescadorxs, guerrerxs, cazadorxs, etc. Con todo, al interior de sus comunidades los nativos homosexuales eran valorados por congeniar con la naturaleza y, por lo tanto, poseedores de cualidades especiales.



¹⁴ Como oportunamente lo advierte Catrileo, el antropólogo norteamericano, uno de los principales representantes de la teoría *queer* durante la década de los ochenta, terminó su vida académica luego de un incidente que lo condenó a cumplir cinco años de cárcel por conductas pedófilas en Filipinas. Es precisamente este antecedente lo que lleva a Catrileo a desconfiar de categorías como “berdache”, que atan moral y colonialidad desde construcciones academicistas que además clasifican, bajo este tipo de denominaciones, lo que está lejos de experiencias ajenas a lo binario occidental.



Fig. 6 y 7.

Kizungünewün epupillan/Autodeterminación dos espíritus (2019).
Comunidad Catrileo+Carrión

Ya sea por valoraciones animistas o por anomalías despreciables, estos relatos contribuyen a una lectura “colonial del género” (Lugones; Knowlton-Latkin), las que se sustentan en lo que Antonio Calibán Catrileo, miembro de la comunidad, critica como la ideología de la homosexualidad bajo regímenes heteropatriarcales (*Awkan Epupillan Mew*, 139). Dicha crítica se expresa contra las transliteraciones coloniales emprendidas, entre otras máquinas, por los diccionarios Araucano-Español, y, por esta razón, se enuncia como una subversión o desvío radical a ese mismo régimen letrado:

[...] no podemos quedarnos con la idea fosilizada de cómo esos misioneros jesuitas tradujeron nuestros devenires bajo el discurso del pecado nefando y la sodomía. Y ante ello ser radicales y decididxs: si históricamente se ha traducido *püllitun* como sodomita, desviado, es tiempo de asumir que es necesario que hagamos este desvío radical para conectarnos con toda la no humanidad que nos excede también, como parte de un gran torrente que se abre paso. (*Awkan Epupillan Mew* 74).

Ello también es una forma de resistencia o de acción divergente a la lucha unidireccional, tal como lo expone Calibán Catrileo:

La identidad *weichafe* también nos ha hecho daño porque invisibiliza nuestra cotidianidad y nuestro lugar de enunciación, cuando se habla sobre las luchas del pueblo mapuche, poco se habla de la tajante unidireccionalidad, como si pluralizar la lucha fuese un problema, porque ‘le quita fuerza’ o ‘nos desvía de lo realmente importante’. Y ahí yo me pregunto, ¿por qué debemos apostar por una línea recta de lucha como única forma? (*Awkan Epupillan Mew* 61).

A diferencia de esta máquina colonial de reconocimiento subalterno, la palabra *epupillan*, si bien también refiere a un “doble espíritu”, ésta atraviesa las barreras de lo humano, las que no solamente transitan entre las energías femeninas y masculinas, sino que habitan un devenir mucho más opaco que se produce entre dimensiones humanas y no-humanas e incluso más allá de dicho binomio humanista: se trata así del *mapu* en tanto tierra.

[...] el *epupillan* es autodeterminación en tanto soberanía de nuestro ser, comprendiendo así las comunidades no humanas que también nos atraviesan y constituyen [...] nos habitan naciones de bacterias, ciudades de minerales y orgías moleculares, en ese proceso de construye un tiempo *epupillan*, habilitando hebras para seguir la memoria mapuche de nuestras prácticas no-heterosexuales. (*Kizungünewün* 16:36)

Reflexiones finales

A través de la hibridación cultural, las migraciones mapuches y las nuevas mitologías *calibanistas* del terrorista, el subversivo y el guerrero (*weichafe*), entre otras, la Comunidad Catrileo+Carrión produce video-ensayos lanzados como misivas epistolares, muchas de ellas ininteligibles para el monolingüismo o bien sometidas a combinatorias lingüísticas inverosímiles. Algunos miembros del colectivo se envían documentos contruidos al uso del género ensayístico occidental, en este caso, mediados por el formato de escritura, pero al mismo tiempo su construcción narrativa opera en un diálogo cruzado entre seres múltiples y en un contexto, además, en que la lluvia, la niebla, la tierra y el humo se vuelven parte de la escritura.

Así, lejos de constituir un ensayo de archivo circunscrito a la tradición cronista-colonial, lo que Catrileo+Carrión gestan es una relación comunitaria y destructiva respecto de la propia narrativa del rebelde Calibán, precisamente aquella que quedó enmarcada en el archivo colonial

entre las crónicas de india de un atónito Colón, los ensayos ensimismados de Montaigne y la dramaturgia sobrenatural de Shakespeare entre el siglo XVI y comienzos del XVII.

Bajo estos video-ensayos, que operan como una destrucción del archivo *calibanista*, se encuentra una combinatoria transformativa de lo nominativo, de lo clasificatorio. Sirviéndose de la tradición de archivo colonial, esta comunidad de artistas y activistas ha indagado en las transformaciones identitarias de sus propias subjetividades, empero dichas transformaciones no han ocurrido en el devenir del sujeto, sino en el devenir del entorno. Se trata pues de una estrategia de video-ensayo que lejos del problema *calibanista* masculino-femenino, se orienta hacia lo innombrable, lo desidentitario y lo desclasificador. Es ahí, precisamente en el video-ensayo, donde se anuda el problema entre escritura y visualidad. Y es por ello, entonces, que en la materialización de estos dispositivos se producen nuevos documentos, los que hasta ese momento resultaban impensados para una relación entre archivo y comunidad.

En síntesis, ante la dilemática postcolonial entre el archivo que determina a la comunidad o bien la comunidad que autodetermina su archivo, probablemente no resulte prioritario intentar resolver su tensión, más bien lo que se vuelve necesario es trabajar desde el arte sobre su mismo nudo estético-político.

Bibliografía

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

Baitello Junior, Norval. “Las cuatro devoraciones. Iconofagia y antropofagia en la comunicación y la cultura”. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1 (2) (2004): 159-168. Web. 2 de julio de 2022. <https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion>

Barriandos, Joaquín, *La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*. *Revista Nómadas*, 35 (2011): 13-29. Web. 18 de junio de 2022. <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/14-articulos-35/135-La-colonialidad-del-ver.-Hacia-un-nuevo-di%C3%A1logo-visual-interepist%C3%A9mico>

Benjamin, Walter. “Sobre el concepto de historia”. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducción y notas de Pablo Oyarzún, Santiago de Chile: Universidad Arcis/LOM Ediciones, 1995 [1940]. Impreso.

Busia, Abena P. A. “Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female”. *Cultural Critique*, 14, The Construction of Gender and Modes of Social Division II (1989-1990): 81-104. Web. 16 de junio de 2022. <https://www.jstor.org/stable/1354293>

Calibán Catrileo, Antonio. *Awkan Epupillan Mew/Dos espíritus en divergencia*. Santiago de Chile: Pehuén, 2019. Impreso.

Carrión-Lira, Manuel. “Comunidad Catrileo+Carrión: práctica artística y regeneración política epupillan en Wallmapu”. *Revista post(s)*, Vol. 6 (2020): 76-109. Web. 16 de junio de 2022. <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/1857>

Catrileo, Antonio. “Taiñ ngoymanuam / Para no olvidar: ¿Por qué visibilizar una memoria epupillan?”. *Revista post(s)*, Vol. 6 (2020): 56-75. Web. 16 de junio de 2022. <https://revistas.usfq.edu.ec/index.php/posts/article/view/1857>

Césaire, Aimé. *Una tempestad*. Barcelona: Barral Editores, 1971 [1969]. Impreso.

Clifford, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la*

- perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995. Impreso.
- Cvetkovich, Ann. *An Archive of Feelings*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2006 [1980]. Impreso.
- _____. *El Anti-Edipo. Capitalism y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985 [1972].
- Depetris, Irene y Urzúa, Macarena (eds.). *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales en la cultura latinoamericana contemporánea*. Santiago: UAH/Ediciones, 2019. Impreso.
- Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1991 [1989]. Impreso.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*, Madrid: Traficantes de sueños, 2010. Impreso.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*. Buenos Aires: CLACSO, 2004 [1971]. Impreso.
- Festival Periférica, “Periférica presenta: Chileym, de la Comunidad Catrileo+Carrión”. Web. 5 de julio 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=kghvUewc3vk>
- Foucault, Michael, “El *a priori* histórico y el archivo”. *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002 [1969], pp. 165-173 Impreso.
- Gómez-Moya, Cristián y Valderrama, Miguel. *Inventario. Hegemonía y Visualidad (1987/2017)*, Santiago de Chile: Palinodia, 2019. Impreso.
- González Ortuño, Gabriela. “Sycorax, Canibalesa y Titubá: mujeres rebeldes ante la imposición colonial”. *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, Vol. 2 (5) (2017): 138-151. Web. 22 de junio 2022. <https://biblat.unam.mx/es/revista/religacion/articulo/sycorax-canibalesa-y-tituba-mujeres-rebeldes-ante-la-imposicion-colonial>
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Editorial Cátedra, 1995. Impreso.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2016. Impreso.
- Jauregui, Carlos. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Córdoba: Iberoamericana-Vervuert, 2009. Impreso.
- Koch, Alexander; Chris Brierley; Mark M. Maslin; Simon L. Lewis. “Earth system impacts of the European arrival and Great Dying in the Americas after 1492”. *Quaternary Science Reviews*, Vol. 207 (1) (2019): 13-36. Web. 11 de junio 2022. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0277379118307261?via%3Dihub>
- Knowlton-Latkin, Sophia. “El género y la sexualidad como herramientas coloniales: lo que significa ser epupillan (dos-espíritu) en contextos mapuche”. *Independent Study Project (ISP) Collection*. 2894 (2018). Web. 11 de junio 2022. https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/2894
- León, Cristóbal. “Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología”. *Revista Maguaré*, Vol. 30 (2) (2016): 17-45. Web. 13 de junio 2022. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/66911>
- Lourde, Audre. *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Traducción de María Corniero, revisión de Alba V. Lasheras y Miren Elordui Cadiz, Madrid: Horas y horas, 2003 [1984]. Impreso.

- Lugones, María. “Colonialidad y Género”. *Tabula Rasa* 9 (2008): 73-101. Web. 13 de junio 2022. http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-24892008000200006&script=sci_abstract&tlng=es
- Lugones, María. “Toward a Decolonial Feminism”. *Hypatia* 25, 4 (2010): 742-59. Web. 13 de junio 2022. <https://www.jstor.org/stable/40928654>
- Maldonado-Torres, Nelson. “Sobre la colonialidad el ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”. Castro, Santiago y Ramón Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: IESCO, 2007.
- Mignolo, W. *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.
- Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*. Durham/London: Duke University Press, 2011. Impreso.
- Mitchell, W. J. T. “No existen los medios visuales”. Brea, J. L. (ed.). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, pp. 17-25. Impreso.
- Montaigne, M. *Ensayos* (1580). Web. 6 de junio 2022. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/>
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. Lander, Edgardo (comp.), *Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires: Clacso/Unesco, 2000. Impreso.
- Renan, Ernest. *Caliban. Suite de la Tempête (Drama Philosophique)*, Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, 1878. Impreso.
- Rodó, José E. *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. Impreso.
- Schwartz, J; Cook, T. “Archivos, registros y poder: de la teoría (posmoderna) a la performance (archivística)”. Blasco, Jorge (ed.) *Archivar*. Barcelona: Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge, 2017. Impreso.
- Shakespeare, William. *La Tempesta*. Traducción, introducción y notas de Paula Baldwin y Braulio Fernández, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2010 [1611]. Impreso.
- Spieker, Sven. *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge/Mass: The MIT Press, 2008. Impreso.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. Londres: Routledge, 1993. Impreso.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.
- Vignolo, Paolo. “Hic sunt canibales: el canibalismo del nuevo mundo en el imaginario europeo (1492-1729)”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 32 (2005): 151-188. Web. 12 de junio 2022. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127113735007>
- Williams, Walter L. L. *The Spirit and the Flesh: Sexual Diversity in American Indian Culture*, Boston: Beacon Press, 1986. Impreso.
- Wynter, Sylvia. “Unsettling the Coloniality of Being/ Power/Truth/Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation-An Argument”. *The New Centennial Review* 3, 3 (2003): 257-337. Web. 13 de junio 2022. <https://muse.jhu.edu/article/51630>
- Zirión, Antonio. “Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada”. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 78 (2015): 45-70. Web. 13 de junio 2022. <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/115/201>

Recibido:10 de octubre de 2022
Aceptado: 28 de noviembre de 2022

Libertad: el devenir de un concepto a través de dos canciones de la producción poético-musical chilena¹

Freedom: the evolution of a concept through two songs of Chilean poetic-musical production

Gonzalo Cáceres Mora²

UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO

Resumen. La libertad sigue estando presente como un principio fundamental en las sociedades actuales. En el contexto político-cultural chileno esta es entendida como un derecho, visión heredada de las corrientes liberales a partir de la emancipación propia de los independentismos latinoamericanos. Así, tanto la democracia liberal como la doctrina ideológica neoliberal la han puesto en el centro de su discurso. El propósito de este artículo es analizar el tratamiento problemático de la libertad desde la perspectiva de su representación social en dos canciones de la producción poético-musical chilena: “Yo canto la diferencia”, de Violeta Parra, de 1960, aparecida en el disco *Toda Violeta Parra: El folklore de Chile, Vol. VIII* (1961), y “Las llamas de la impotencia”, canción de Nano Stern, del disco *Las torres de sal* (2011). Ambas producciones se entienden situadas dentro de la tradición de la Nueva Canción Chilena. En específico, se aborda el problema de la libertad en Chile desde un ámbito social e histórico reciente para transitar a un marco conceptual que permita ver la contradicción existente entre la realidad social y la negación de este concepto en el análisis de estas producciones.

Palabras clave. Libertad, Neoliberalismo, Representación social, Nueva Canción Chilena, Música popular chilena.

Abstract. Freedom continues to be present as a fundamental principle in current societies, understood in the Chilean political-cultural context as a right inherited from liberal currents through the emancipation of Latin American independence movements. Thus, both liberal democracy and neoliberal ideological doctrine have placed it at the center of their discourse. The purpose of this article is to analyze the problematic treatment of freedom in two songs of Chilean poetic-musical production from the perspective of its social representation: "Yo canto la diferencia", a song by Violeta Parra from 1960, which appeared on the album *Toda Violeta Parra. El folklore de Chile Vol. VIII* (1961), and "Las llamas de la impotencia", a song by Nano Stern from the album *Las Torres de Sal* (2011). Both productions are understood to be situated within the tradition of the Nueva Canción Chilena. Specifically, the problem of freedom in Chile is approached from a recent social and historical perspective, to move towards a conceptual framework that allows us to see the

¹ Este artículo es la ampliación de una ponencia realizada en el marco del III Congreso Internacional de Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 25 de agosto de 2022.

² Doctor en Teoría Crítica y Sociedad Actual, Universidad Andrés Bello. Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, Santiago, Chile. Mail. g.caceresmora@uandresbello.edu ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4059-8361>

contradiction between social reality and the denial of this concept in the analysis of these productions.

Keywords. Freedom, Neoliberalism, Social representation, *Nueva Canción Chilena*, Chilean popular music.

Introducción

El concepto de libertad, desde un prisma moderno, está asociado a los principios de la democracia liberal, que sitúa en el centro del ordenamiento social la autonomía del individuo. En este sentido, la libertad debe pensarse como un derecho extensible a la totalidad de la ciudadanía, en conjunto con los principios de dignidad e igualdad, tal como lo enuncia la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), que establece, en su artículo primero, que “Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos” (Naciones Unidas 4). Esta exigencia formal en el ámbito de la libertad que considera la realización y el ejercicio de los derechos de las personas entra en contradicción cuando se reconoce su ausencia en el entorno social. En el paso de un Estado liberal a uno de corte neoliberal, la libertad sigue posicionándose como uno de los derechos fundamentales que los Estados deben proveer y garantizar en la sociedad actual, pero este mandato choca con la realidad. En efecto, la precarización de la vida de sectores excluidos socialmente y los niveles de opresión ejercidos por el sistema y los modelos de administración social generan un grado de represión que termina manifestándose en la conciencia individual y social. En esta investigación se cuestiona la representación poético-musical de la libertad en el marco amplio de la canción popular urbana chilena desde 1960 a través de la relación entre su concepto y su representación a partir del análisis sucinto de dos casos.

Este artículo intentará mostrar la representación del concepto de libertad en las condiciones de producción neoliberal en el ámbito de la música de raíz folclórica chilena. En términos específicos, se partirá del caso de la canción “Yo canto la diferencia” (1960), de Violeta Parra, como referencia fundacional, y se seguirá con “Las llamas de la impotencia” (2011), del cantautor Nano Stern, como expresión más contemporánea. La propuesta no es analizar la representación de la libertad en cuanto principio o derecho garantizado –lo que no implica desconocer el hecho de que la condición social de la libertad es gravitante para la legitimación del ordenamiento social–, sino la disparidad que se establece entre su condición negada y posible en el marco de las experiencias colectivas e individuales, oscilando desde el anhelo de la libertad a la constatación de su falta de realización en la realidad concreta. La hipótesis de trabajo es que esta disparidad sigue generando la potencia y el impulso dialéctico de una constante puesta en crisis de elementos tanto internos al individuo como exógenos (política, cultura, economía), lo que nos posiciona en una sociedad en permanente contradicción.

En el caso de la canción “Yo canto la diferencia”, la contradicción se manifiesta en el simulacro de la democracia y la libertad, ocultado en el falso discurso homogeneizador de los emblemas del Estado-nación chileno. Desde esta constatación, el núcleo de su crítica apunta a la marginalización y la precarización del pueblo, realidad que hacer ver la libertad únicamente como un principio formal de la democracia. La representación del concepto de libertad en las manifestaciones posteriores de la Nueva Canción Chilena (de ahora en adelante abreviada como NCCh), que tienen como referencia la obra de Violeta Parra –pensada en retrospectiva como la iniciadora de este movimiento político-cultural–, ha tenido tránsitos acordes a los acontecimientos histórico-sociales de la nación, destacando el uso de este principio para legitimar los estatutos de la institucionalidad. La canción “Las llamas de la impotencia”, por su parte, permite ingresar en

una textualidad que establece una correspondencia problemática con la libertad individual proclamada por el actual modelo neoliberal en crisis.

Indagaremos, de esta manera, en la libertad comprendida por el movimiento político-cultural de la NCCh y su tradición como condición de identidad y no-identidad de la experiencia colectiva e individual, tal como se expone en la conceptualización desplegada en la obra de Theodor W. Adorno. Las canciones escogidas pueden ser pensadas como hitos de un continuo: el paso de una libertad en el ámbito del liberalismo a una en el neoliberalismo. En este sentido, se transitará por discursos emancipatorios que evocan una libertad matizada en lo cotidiano o en su ausencia en un proyecto colectivo, y también en lo individual, teniendo presente la premisa de que esta evocación está posibilitada por la distancia que se establece entre la experiencia social negada de la libertad y su anhelo de realización. Se revisará el estado del concepto dentro de un marco bibliográfico pertinente y acotado, para relacionarlo con el ámbito de la representación, en un sentido amplio, a partir de la tradición de la NCCh, sin dejar de mencionar la diversidad de corrientes y autores que tienen como referente este movimiento. Se finalizará con un microanálisis hermenéutico e intertextual de las dos canciones mencionadas, consideradas como hitos de este tránsito, con base en diversos autores que trabajan central o periféricamente el concepto de libertad, teniendo presente su actualidad en el escenario social contemporáneo, además de atender a los aspectos métricos y sonoros de las producciones.

El análisis se centrará en detectar los nudos del concepto de libertad como posibilidad de enunciación en el ámbito estético de la producción musical. Esta remite a una experiencia de la libertad dentro de la necesidad de su concreción en un contexto social en que está negada y donde su significado depende tanto de una relación de corte colectivo como individual con ella que la hace aparecer como una dimensión experiencial negada y por realizar. Se indagará precisamente en este punto: la representación de la libertad a la luz de un concepto dialéctico que se posiciona entre la idea de liberación y la coacción de la realidad que se entiende externa al individuo.

Actualidad del concepto de libertad

Si se piensa en los ámbitos en los que se enuncia el concepto de libertad en la actualidad nacional, probablemente nos vendrá a la memoria la mención de la liberación de los presos políticos de la revuelta, propia de la expresión de una cultura marginal: esta consigna aparece recurrentemente rayada en las calles del centro de la capital y también vociferada en las manifestaciones populares que siguieron subsistiendo como resonancia de la revuelta popular iniciada en octubre de 2019³. También se puede pensar en la revuelta misma como un fenómeno liberador, por su carácter emancipador, canalizado a través del desborde de lo institucional y cargado del malestar del que germinaron las condiciones para el estallido: desigualdad radical, indolencia ante la precarización de la vida de los estratos populares medios y bajos, el continuo desgaste de la legitimidad de la política institucional, la crisis de representación, entre otros factores. Peter Sloterdijk da cuenta de esta manifestación de libertad en los momentos en que el orden establecido se subvierte durante el acontecimiento de una revuelta producida por la sensación de injusticia en un orden deslegitimado. Sloterdijk lo ejemplifica con la leyenda de Lucrecia, hito mítico del fin de la monarquía romana y el origen de la República (20-23). La liberación del estrés a partir de revueltas sociales fue lo que

³ Una publicación reciente da cuenta de la diversidad de expresiones culturales que encontraron su lugar en las movilizaciones sociales sucedidas desde octubre de 2019 en Chile (De Vivanco y Johansson).

sucedió también en la Primavera árabe y en movimientos como Occupy Wall Street. Independientemente de que este tipo de manifestaciones sociales sirve más como canalizador del malestar social que como elemento concreto de cambio⁴, una sensación de libertad se desprende, sin duda, de estos fenómenos.

En otra dimensión reciente, la utilización propagandística de la libertad parece ser un capital político de los sectores de derecha y ultraderecha. Partidos políticos de esas tendencias instrumentalizan el concepto de libertad con eslóganes como “Elige libertad” en la propaganda electoral desplegada en las franjas electorales y como parte de los instrumentos propagandísticos propios de la estetización de la política, reactualizada en los ritos de la democracia representativa. Este fue el caso de las elecciones presidenciales, parlamentarias y de consejeros regionales de noviembre de 2021, pero puede ser perfectamente extensible al escenario actual: la libertad de elegir y la propiedad privada son los bastiones de un discurso de clausura con respecto a los cambios sociales. La libertad, en este segundo uso, es utilizada por una industria audiovisual que se reapropia de los sonidos de la música comercial para transmitir un mensaje vacío.

Como señalara Harvey en *Breve historia del neoliberalismo*, una de las grandes nociones vehiculada por los discursos de la democracia occidental es la libertad, comprendida como el derecho de valor superior a proteger en nuestras sociedades. En este sentido, ¿cuál es el estado de realización actual de la libertad en el neoliberalismo? El discurso de la libertad ha sido una forma de encaminar el mundo globalizado hacia el libre mercado, impuesto a la población apelando a este principio rector, junto con cierta idea de dignidad (Harvey 11). Habría que precisar que en los albores de la fundación de la NCCh, antes de la gestación global del neoliberalismo, la noción de libertad se encontraba ya íntimamente relacionada con el ideario liberal-democrático. De esta manera, la libertad es una palabra que permite cambios que van en contra de su concreción colectiva, así como el mantenimiento de un determinado orden social que se beneficia de la desigualdad en nombre de una libertad amparada en el individualismo del emprendimiento y el consumo.

Hay, como vemos, un uso ideológico-doctrinario neoliberal que reduce la libertad a y la fundamenta en el ámbito económico: la libertad “reside en la ausencia de obstáculos al libre fluir del mercado. Una reducción tanto de la libertad como de la esfera privada al mercado, que conduce a la idea que intervenir en el mercado equivale a atentar contra la libertad del ser humano” (Ruiz Encina 25). Se proclama, de esta manera, la libertad para emprender y consumir con la finalidad de fijar al individuo y la propiedad como el núcleo de la sociedad. Esta forma de supeditar la libertad a la economía, convirtiéndola en el principio de la política del individualismo, conlleva la instalación de un Estado que garantice el ejercicio desbordado del flujo financiero y permita la acumulación de riqueza de un sector minoritario de la sociedad. Desde ahí suprime la relación con otros elementos que constituyen la experiencia de la libertad para favorecer los modos de coacción en que los individuos se relacionan con esta. Es decir, una noción en que estos consideran sus relaciones sociales mediadas por ella y su posibilidad para que se realice en cuanto liberación social colectiva.

El concepto de libertad y la dialéctica negativa

⁴ Una discusión pertinente al respecto, que excede la extensión y los fines del presente trabajo, se puede encontrar en la argumentación de Butler sobre la manifestación social a partir de la “política de la calle” como reconfiguración de la política de lo público y lo privado (71-102).

La libertad, concepto atribuible al proyecto moderno emancipador, cuenta, desde la tradición kantiana, con la primacía de la autonomía del sujeto, por una parte, y la serie de reglas que regulan las libertades de los individuos en sociedad, por la otra. En este sentido, la voluntad del sujeto estaría mediada por los regímenes de ordenamiento social. El modo de ingreso teórico a este problema se plantea de manera radical en la *Dialéctica negativa* de Adorno, donde el modelo de la libertad es definido dialécticamente a partir de una crítica a la *Crítica de la razón práctica* de Kant. Así, en la lectura adorniana de Kant, voluntad y libertad estarían determinadas por el principio de causalidad, que establecería una libertad de carácter circular (Adorno, *Dialéctica* 213). Esta obtendría en la relación entre decisión y causalidad un cierre que reduciría la libertad a las elecciones que se establecen dentro del ámbito de coacción social. En la contradicción entre la voluntad del individuo y la coacción social es donde se genera el concepto de libertad según la propuesta adorniana. Adorno asume que esta es más de lo que está premeditado por la praxis social y que surge en la distancia entre el concepto y su realización. A partir de ahí apunta con énfasis al estatuto de resistencia que reside en el potencial de libertad del individuo, pero que, a su vez, carga con la fuerza de la realización colectiva del concepto. Para los fines relacionales del trabajo asumimos esta crítica dialéctica al concepto de libertad que nos permite reflexionar la disposición subjetiva que se mueve entre la experiencia de la libertad y de la no-libertad (Adorno, *Dialéctica* 241-246).

Esta experiencia se encuentra en la relación del individuo con una proyección de la libertad experimentada a partir de la conciencia de un sistema opresor que la obstruye. La relación entre la identidad de un mundo construido para la perpetuación de su funcionamiento y la distancia negativa producida desde la no identidad y la condición propia negada en la realidad positiva es lo que se pretende mostrar en la forma en que se expresa estéticamente en la tradición de la NCCh y cómo esta producción puede dialogar con el modelo de libertad de Adorno. Se acude al entramado filosófico del concepto de libertad por una razón que atañe al orden de la praxis de la NCCh en la medida que no establece una relación de libertad estética con el desarrollo progresivo del material musical a la manera en que Adorno entendería la autonomía del arte en general y del progreso del material musical, en particular en la obra de arte burguesa⁵. En este sentido, la producción que se analiza tiene un vínculo de identidad con la producción popular-folclórica a la que refiere y a la que le otorga un tono emancipatorio en razón del discurso que se materializa en sus textos y del que se desprende otro concepto de libertad.

Es en esta orientación dialéctica que surge un espacio de lectura y análisis, abierto a través de un texto de orden filosófico en el que se muestra el concepto de libertad como una sentencia del impulso de la conciencia que no puede ser atribuido a modelo alguno y que está determinado por la distancia entre su imposibilidad de culminación. De ello resulta una imagen concreta que se desenvuelve entre la libertad y la no-libertad:

La libertad se concreta en las figuras cambiantes de la represión: en la resistencia contra éstas. Ha habido tanta libertad de la voluntad como los hombres han querido liberarse.

⁵ Este tópico en la obra de Adorno podría ser objeto de una profundización que da para una investigación aparte. Una remisión inicial pertinente podría tener lugar en una indagación de su *Teoría estética* en el ámbito de la obra de arte como hecho autónomo y social (297-343).

Pero la libertad misma está tan entreverada de no-libertad, que no es meramente inhibida por ésta, sino que la tiene como condición de su propio concepto. Ni éste ni cualquier otro concepto individual ha de aislarse en cuanto lo absoluto. Sin la unidad y la coacción de la razón, tampoco se habría siquiera pensado nunca algo parecido a la libertad, menos aún lo habría habido; esto se documenta en la filosofía. De la libertad no hay disponible ningún modelo más que el hecho de que la consciencia, lo mismo que en la constitución total de la sociedad, interviene a través de ésta en la complejidad del individuo. Esto no es totalmente quimérico porque la consciencia es energía pulsional derivada, ella misma también impulso, también un momento de aquello en lo que interviene (Adorno, *Dialéctica* 246).

Las figuras cambiantes de la represión se constituyen como el momento en que la voluntad expresa su resistencia en la búsqueda de la libertad en un entramado en que su negación es parte integral de su concreción. Así, libertad y no-libertad en la experiencia configuran la condición propia del concepto. Debe existir una jaula social en la que la conciencia acuse recibo de la incomodidad intrínseca provocada por esta.

La condición atribuida a un sujeto que puede pensar una separación entre la identidad del conocimiento y la realidad, y que puede asimismo dimensionar un objeto para el conocimiento, no está determinada por la disposición histórica en la que la relación de la realidad con el conocimiento pueda ser identificada en absoluto, sino que esa realidad siempre va a estar determinada de manera negativa con respecto a los modos en que un individuo social da forma a sus aproximaciones a la realidad: se daría así una distancia permanente entre la conciencia y su identificación con la realidad. El lenguaje (pensado también a través de la escritura), al inscribirse en la relación sujeto/objeto (Jameson 107-120), genera la movilidad de aquellos elementos no realizados al interior de las expectativas cristalizadas en el conjunto de los individuos que asumen un proyecto de realización social. Desde luego, esta visión moderna no implica en absoluto que determinados conceptos se vayan a realizar, sino que es la distancia entre la idea y la realidad la que propulsa un proceso que el tiempo histórico va a estar siempre abriendo, entendido como posibilidad de transformación social –finalidad del programa teórico-crítico adorniano–, incluso en la realidad positiva experimentada en nuestra experiencia bajo el modo de vida capitalista-neoliberal. Definimos realidad positiva como el constructo social determinado ideológicamente por la esfera dominante como aquello inamovible que es y no puede dejar de ser. Desde esta perspectiva, el sentido histórico de transformación posible surge desde su condición negada.

Si aún existen conceptos experimentados como nociones negadas por los modelos que dan forma a la vida social, como el concepto de libertad, el germen de la movilidad histórica que podría generar la negación de tales conceptos en la realidad reside en la posibilidad de su manifestación en los diversos sujetos que integran la esfera social. Es precisamente en este punto que la libertad

puede ser analizada en los textos poético-musicales de la NCCh a lo largo de las distintas situaciones contextuales e históricas en las que estas producciones se han desenvuelto y hecho audible realidades sociales desde su intento de movilizar.

La representación de la libertad en la NCCh y su tradición⁶

La representación de la libertad en los textos poético-musicales de la NCCh muestra matices en la forma en que esta es evocada en estas composiciones. Así, se puede detectar un tránsito, una historia de la libertad enraizada en un contexto social en cada caso en particular. Ello ya puede ser constatado en la obra de Víctor Jara, donde la liberación popular es un tópico central en canciones como “El arado”, “Plegaria a un labrador” o “Canto libre”. Elementos temáticos como la liberación colectiva del oprimido, que aparecen con mucha intensidad en el período fundacional de la NCCh, van mutando hacia una lógica de la liberación individual. Esto es visible incluso en la metáfora de la libertad a través de aves, que termina por ser asociada a la subjetividad individual. Podemos ver este giro manifestado de manera amplia en canciones como “Colibrí”, de Magdalena Matthey, o en “Pajarillo”, de Elizabeth Morris.

En un ámbito de fervor patriótico, la libertad también aparece durante la época del exilio de los exponentes fundacionales de la NCCh como un hito de resistencia cargado de ánimos refundacionales, en el espíritu de los independentismos latinoamericanos, y con una marcada referencia a los sujetos monumentales de la historia liberal y de la izquierda chilena:

Patria de los confines

Semilla pan y cobre

Das de tu tierra virgen

Hijos libertadores (“Hacia la libertad”, Inti-illimani)

En contraste, la ausencia de libertad se manifiesta en el reverso del Canto Nuevo como algo que pareciera no poder experimentarse, tal como puede escucharse en la canción “Mi canto” (1981), de Schwenke y Nilo, quienes enfatizan en esta pérdida: “Y en que quedó la poesía / En que quedó la libertad”. La libertad perdida supone una libertad existente en el pasado, sustentada en el proyecto truncado de la Unidad Popular, y que ha sido usurpada por un nuevo orden de vida, un orden económico que determina al hombre en un marco de subsistencia circular, fuera del horizonte emancipatorio.

⁶ Entiendo a la NCCh y su tradición como una serie de corrientes, agrupaciones y cantautores(as) que toman como referencia a este movimiento político-cultural, incluida la figura fundacional de Violeta Parra. Así, podemos señalar tres corrientes que pueden ser circunscritas y han sido periodizadas por González (“Raíces” 259-277) y otros: a) Nueva Canción Chilena post golpe militar, durante el exilio [1973-1989], y luego con su vuelta a Chile hacia el término de la dictadura militar; b) Canto Nuevo, fenómeno musical-cultural post 1973 de resistencia a la dictadura, que se funda entre los años 1973-1976 aproximadamente; c) Nueva Trova o cantautores nacionales de la “tercera generación”, cuya producción se puede delimitar entre los autores que comienzan su producción en torno a la década de 1990, y un segundo grupo que se hace conocer al comienzo del segundo milenio.

Su representación aparece también como el canto de la independencia del cuerpo, del placer del estímulo, incluso como un sucedáneo del consumo. También se muestra como la libertad de existir en el cotidiano, en el amor, en el erotismo, en el cuerpo deseado –tal como se dibuja en la canción “La libertad” (1976) de Ángel Parra, compuesta durante su época de exilio, donde el amor se encuentra en aspectos cotidianos, familiares y erótico-amorosos en los que la libertad sigue persistiendo– o bien en la simple metáfora del volar de las palomas –o algún otro animal alado, tal como se muestra desde la fundación de la NCCh–. Teniendo estos elementos temáticos presentes, la libertad no se presenta de manera superficial como una dialéctica negativa, constatación que podría parecer una obviedad. Sin embargo, hay algo más en su despliegue: la necesidad de encontrar un escape a lo existente, percibido, como negatividad, en la forma del sistema social opresor. Es ahí que se despliega el anhelo de la realización de una idea en el orden de la multiplicidad de la existencia y donde el sustrato de la experiencia muestra su negatividad con respecto al concepto de libertad.

La noción nominativa de la libertad, que se muestra en la producción a analizar de manera polisémica, pareciera ser también un significante que designa un modo de sentir más que una expresión colectiva transmitida por la experiencia individual. Su concepto, por tanto, no está incorporado a una definición clara. De ello da cuenta la contradicción en el modo de uso impuesto por la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990)⁷, en que la libertad quedó en suspenso en sentido estricto por la lógica represiva y antidemocrática que guía a este tipo de regímenes: la coacción del Estado es lo que impera en la vida de la comunidad política y sus individuos. La NCCh clama por ella mientras ocurre una represión sistemática, tanto desde el órgano represor como desde la misma población reprimida. Es importante también señalar que a partir de la represión el eco de la libertad persiste y en momentos se intensifica en esta producción musical, fenómeno que se explica por el grado de coacción experimentado.

Hacia un microanálisis de dos producciones poético-musicales

El simulacro de la democracia y la libertad: “Yo canto la diferencia” (1960)

Esta emblemática canción escrita para la celebración de los 150 años de la patria expresa una crítica fundacional: la nación es una fantasía, sostenida en la identidad nacional y sus emblemas. También se consideran en esta composición los conceptos liberales que dan ordenamiento al Estado como elementos normativos que permiten la consolidación del Estado-nación. Esta crítica, contextualizada en la época de su producción, es mencionada por otros investigadores, como Ignacio Ramos: “En la canción *Yo canto la diferencia*, la celebración de las Fiestas Patrias es representada como un simulacro de unidad nacional, que esconde las inequidades sociales y económicas del Chile de ese entonces” (125). En el relato de Marisol García se puede encontrar una clave de lectura en este sentido:

⁷ Un artículo publicado en 2020 releva la función de la libertad en el discurso del general Augusto Pinochet (Estefane y Thielemann). Otro ejemplo claro de la asociación como agente de rescate e instalación de la libertad que buscaba instalar el régimen cívico-militar en la sociedad es la moneda de 10 pesos con el ángel de la libertad en su centro junto a la fecha del golpe militar y la palabra libertad (Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/24-2605>).

En vez de sumarse a la fiesta, la autora eligió allí mirar la desigualdad de Chile frente a la indiferencia simultánea de militares, curas, millonarios y nacionalistas de postal que prefieren asociar el sentimiento patrio a símbolos antes que a la solidaridad con sus compatriotas (42).

Partiendo de estas constataciones, nuestro análisis pone énfasis en las contradicciones que Violeta Parra detecta entre los principios rectores de la nación, sus instituciones y la realidad precarizada del pueblo.

En términos del despliegue performativo-crítico de la cantora popular, la evocación de su origen rural-campesino ingresa en el escenario de la representación y, con ello, en los dispositivos de radiodifusión y comercialización propios de la industria: ella se muestra como una variante de “transplatación” de la cantora rural en el espacio urbano, como lo señala González (“Raíces” 263). Esto se conjuga con la simplicidad armónica de “Yo canto la diferencia”, una serie de 4 acordes y un rasgueo campesino típico en un compás que incorpora la hemiola 6/8-3/4, donde el cambio de acorde ocurre al comienzo y ocasionalmente a través del acento en la última negra del compás. Esta característica instala una precariedad en el acompañamiento que permite la extensión del discurso y obvia la ornamentación instrumental o melódica, lo que la acerca al canto campesino o el canto a lo divino. Tal como lo señala Rodrigo Torres, esta simplicidad, en la cual incluso no se recurre al estribillo común de la canción popular⁸, puede ser vista en contraposición al género de la música típica, con sus arreglos vocales a 4 voces, representativos de la chilenidad oficial del hacendado chileno (67-68).

Respecto al análisis textual, en un gesto directo y sin rodeos, el discurso crítico se establece a partir de la denuncia de la distancia que existe entre el discurso nacional benefactor de una nación que hay que celebrar y la dura realidad de la población:

[...] ahora que celebramos
el 18 más galante
La bandera es un calmante.
Yo paso el mes de septiembre
Con el corazón crecido
De pena y de sentimiento
del ver mi pueblo afligido

⁸ Esta característica, la ausencia de estribillo en la construcción formal de las canciones de Parra, es señalada también por González a propósito de sus tres últimos discos autorales, donde solo cinco de las treinta y dos canciones poseen estribillo (“Simplicidad” 91).

Y el pueblo amando la patria

Y tan mal correspondido

El emblema por testigo (Parra 39).

El soporte ideológico en que se sostiene esta realidad nacional es la devoción patriótica, que está directamente relacionado con los ideales de la Ilustración, en específico con las ilusiones de la democracia y la libertad. La realidad, invisibilizada por las festividades en que se ensalzan los valores de la nación y sus tradiciones populares, se muestra hostil y ciega a la experiencia precarizada del pueblo. En este montaje precario de la nación moderna se levantan los aparatos de represión que resguardan el orden establecido:

En comandos importantes,

juramento a la bandera

Sus palabras me repican

de tricolor las cadenas,

con alguaciles armados

en plazas y en alamedas

y al frente de las iglesias (Parra, 39).

El orden de la desigualdad sostenida por el mito de la nación benefactora está contenido en el símbolo más opuesto a la libertad, el de la coacción violenta que representa la policía apostada en las plazas y las alamedas, frente –podría decirse “en las alturas”– a la iglesia, garante del discurso del “bien” oficial.

En el centro de esta contradicción fundacional de la nación surge la libertad como una idea que prolonga el abuso originario bajo la consigna de “arriba la libertad” y “viva la libertad”. La libertad es mostrada desde un registro crítico como una idea que se contraponen, en cada momento, a la realidad que experimenta el pueblo. En los versos finales de las últimas estrofas aparece una identidad nacional asociada a la producción cultural popular oficial, pero en la clave de la experiencia del pueblo: cueca amarga nacional, cueca triste militar, cueca triste nacional.

Es en la danza nacional con mayor reconocimiento patriótico que toma cuerpo críticamente la contradicción entre realidad positiva (no-libertad) y la libertad como la idea que soporta y permite la coacción y la injusticia. Aunque en el caso de la canción analizada no hay una esperanza en el ámbito de realización del concepto, sino que lo que se muestra es su instrumentalización para la sedimentación de la injusticia, se desprende que hay una carga significativa en el concepto de libertad y el derecho a esta, que resultan invertidos para justificar la precariedad de la población. Desde su nominación, uso y fin aparece un vacío que hace cuestionar la posibilidad de su realización.

La libertad en el seno del malestar: “Las llamas de la impotencia” (2011)

La transición democrática pactada por las fuerzas políticas oficialistas y opositoras a la dictadura cívico-militar en Chile tuvo éxito en su primera década, período en que la estabilización del modelo neoliberal en democracia permitió una relativa cohesión social, sin mayores sobresaltos, y un acceso al consumo de bienes y servicios a través del crédito, tal como lo ha señalado Tomás Moulian (81-123). La serie de manifestaciones sociales que comenzaron a surgir cerca de una década después de la recuperación de la democracia representativa en 1990, y en que las grandes manifestaciones sociales de 2001, 2006 y 2011, llevadas a cabo por movimientos estudiantiles principalmente, destacan como acontecimientos mediáticos, son la materia de la canción de Nano Stern. Esta composición anticipa las mega manifestaciones estudiantiles y sociales de 2011 al desplazar el tema de la libertad al sentimiento de malestar. La impotencia nace de la contradicción interna del individuo en una sociedad donde el orden económico empieza a dar muestras de agotamiento y de incapacidad para mantener la cohesión social: “Una infección de raíz”, tal como nos señala el texto poético.

Dentro de los medios rítmicos del 6/8, en una métrica y rasgueo propio de la tonada tradicional, con una breve hemiola en una sección solo-puente y una armonía popular idiomática de la guitarra que presenta una mayor cantidad de acordes en inversión, acompañada por una conformación de banda muy propia del sonido urbano (batería y acordeón), la tradición de la NCCh resuena en esta canción. En ella se revive el sello de protesta que es el centro de esta producción y afloran ecos del texto de Violeta Parra, pues aquello velado por el pensamiento poético del autor cubre, bajo el signo de la contradicción, la impotencia acumulada, la violencia desatada y el sueño de libertad.

En la décima inicial del texto aparece un guiño a una breve historia de la libertad en “este país”, que ya no es la patria nuestra:

Abramos todas las rejas
para que la libertad
camine por la ciudad
y la descubra perpleja.
Esta es una historia vieja
vieja como este país,
una infección de raíz
que no se cura de pronto
y que no cubren ni el monto

de un empresario infeliz (Stern, 48).

En esta nueva condición epocal resuena, desde un pasado antiguo, la necesidad de experimentar la libertad. Imaginada en el encierro, la libertad se libera a partir de su mención –el “abramos”, que enuncia el “nosotros”– para pasear por una ciudad que ha perdido el sustrato de este concepto. Esta vieja historia está envuelta en el imaginario representacional de un malestar cuya diagnosis muestra como causa el símbolo del dinero y el poder empresarial. La escena poético-histórica, bajo el signo del “sueño de la libertad”, comienza a mostrar en su decurso elementos de la diferencia en la individuación neoliberal:

cada quien dentro de sí
encuentra su propia llave,
descifra la propia clave
pa’ liberarse por fin (Stern 48).

O bien, en un línea más cercana a la diferencia enaltecida:

El sueño de la libertad
es para todos distinto
y así cada laberinto
es propia penalidad (Stern 48).

La referencia insistente a la liberación individual se puede entender en los marcos epocales: cada individuo busca la libertad con sus propios medios y capacidades, que se suponen diferenciados y con objetivos distintos. Lo vemos en los versos finales de esta última décima:

No hay una sola verdad
cuando se cumple una pena:
cuando corre por las venas
el fuego de la violencia
las llamas de la impotencia
son suficiente condena (Stern 48).

En el texto poético surge la complejidad de la existencia como una prisión individual de la que hay que salir para conquistar una libertad a la medida del individuo.

La violencia propia de la impotencia desatada tiene una doble faz: la interna, como experimentación del malestar en la conciencia individual, y la externa, que es el despliegue de la violencia misma en la vivencia social de la ciudad. Que no haya una sola verdad implica también la existencia de “verdades individuales”: el problema radica en considerar que a través de la individualidad se puede manifestar una libertad, pues la represión es gestada en el ámbito de lo social, no al interior de una estructura psíquica que puede encontrar la liberación individual por sus propios medios, a pesar del modelo. Este es el punto ciego de un modelo de la libertad que se concentra en el individuo: no reconoce la preformación social de su propia subjetividad.

Conclusiones

Se ha intentado demostrar la relación entre la noción de libertad y su contradicción con la realidad social en dos contextos disímiles que, a su vez, muestran, a partir de textos poético-musicales, un problema que sigue subsistiendo en el devenir histórico de la sociedad chilena. Desde la perspectiva de Violeta Parra, existe una relación contradictoria en la enunciación de la libertad sustentada en los emblemas nacionales que invisibilizan la precarización del pueblo. En el texto de Stern, esta contradicción está situada en el centro del individualismo, cuya pretensión es buscar la liberación dentro de un modelo económico que la asimila a la libertad de propiedad y empresa. La relación negativa del concepto con la realidad, pensado desde el marco conceptual de Adorno, abre así un espacio para seguir pensando las posibilidades y el potencial crítico y movilizador de la libertad.

Haciendo un breve ejercicio de intertextualidad, se pueden encontrar claras referencias hacia símbolos e instituciones que se entienden como el trasfondo del ordenamiento institucional. Las canciones destapan y hacen perceptible la visión velada de la autoridad como una red de relaciones de poder cuyo fin es el mantenimiento de la injusticia y la acumulación. Mientras que Violeta establece una crítica cargada de ironía hacia los emblemas nacionales, la Iglesia, la policía, la clase alta, en Nano Stern destaca el fondo de una realidad de la que el individuo se desprende y ve esas figuras en la lejanía: ya no como autoridad, si no como instituciones que no pueden hacerse cargo de las verdades individuales ni de las demandas colectivas. En el primer caso, la libertad es tanto una justificación de la injusticia como un atributo de la clase social privilegiada (bajo el lema de “cueca de oro y libertad”), en el segundo, esta es un sueño de liberación de las individualidades con el punto ciego de la libertad buscada en la jaula del individuo.

La selección de estas dos canciones permite construir un arco en la concepción de la libertad tal como es enunciada y representada en la sociedad chilena que se extiende desde la década de 1960 hasta 2011 y que prosigue en la actualidad. Tal recorrido nos obliga a un análisis de su representación social en un estudio más amplio. Una investigación profunda en este sentido podría dar nuevas luces para la comprensión de una categoría fundamental que pone en cuestión la legitimidad del ordenamiento social. Independientemente de la existencia de una literatura amplia sobre la NCCh y una más reducida sobre las corrientes asociadas que conforman su tradición, un análisis exhaustivo del tema de la libertad en ella es una tarea pendiente que hasta la fecha ha tenido

pocas menciones⁹. Estudios que se orienten en esta dirección pueden, sin duda, ser un aporte al conocimiento tanto de la canción política y social como al entendimiento de la sociedad chilena.

Teniendo presente el periplo entre la libertad formal como una ilusión que legitima la injusticia social y una libertad surgida desde el malestar acumulado por la desigualdad extrema que promulga el neoliberalismo como forma de gobernanza –que en Chile fue consolidada por la transición democrática– no quedan dudas de que existe una potencia dialéctica entre la represión y su destape mediante la explosión social. Es la represión la que activa el deseo de libertad, tal como se puede reflexionar a partir del marco conceptual propuesto. Sin embargo, estos deseos, sueños o pulsiones están encarnados por la producción social neoliberal. Este nudo crítico es el que sigue generando una posibilidad de transformación en el fundamento de una historia, de una tradición, de un presente que se encuentra con su pasado y consigo mismo para desentramarse del círculo de lo siempre igual.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. Impreso.
- . *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. Impreso.
- Butler, Judith. “La alianza de los cuerpos y la política de la calle”. *Cuerpos aliados y lucha política*. Barcelona: Paidós. 71-102. Impreso.
- Estefane, Andrés y Luis Thielemann. “El mal, la libertad y Pinochet”. *Atenea*, 521 (2020): 189-210. doi:10.29393/At521-14MAEL20014.
- Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Trad. Ana Varela Mateos. Madrid: Akal, 2007. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso
- García, Marisol. *Canción valiente, 1960-1989: Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B, 2013. Impreso.
- González, Juan Pablo. “Raíces y globalización”. *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2018. 259-277. Impreso.
- . “Simplicidad consciente y complejidad adquirida en tres discos autorales de Violeta Parra”. *Ensayos: Historia y teoría del arte*, XXIII.36 (2019): 75-95.
- González, Juan Pablo, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010. Impreso.
- McSherry, J. Patrice. *La Nueva Canción chilena: El poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: LOM, 2017. Impreso.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM, 1997. Impreso.
- Naciones Unidas. “Declaración Universal de los Derechos Humanos”. 2015. Web. 20 jun. 2022.

⁹ A este respecto existe una literatura que hace mención del clima de libertad que circundaba al movimiento fundacional de la NCCh (González, Rolle y Ohlsen; McSherry), pero que no se enfoca en el análisis del concepto en su devenir epocal e histórico. También se ha hecho mención a la configuración de una libertad colectiva al interior de esta producción en comparación con la configuración de una libertad individual en el contexto de las tendencias contraculturales de la cultura musical juvenil anglófona de fines de los años sesenta (Pino-Ojeda), pero que no se ha propuesto como finalidad dilucidar los ámbitos representacionales en los que se desenvuelve la libertad en los textos de la NCCh, ni menos mostrar las huellas epocales que este concepto deja desde la mencionada década hasta la actualidad.

- Parra, Violeta. *Poesía*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso. Impreso.
- Pino-Ojeda, Walescka. “Autenticidad y alienación: Disonancias ideológico-culturales entre la “nueva canción” chilena y el rock anglosajón”. *Studies in Latin American Popular Culture*, 33 (2015): 108-127. https://www.researchgate.net/profile/Walescka-Pino-Ojeda/publication/286623269_Autenticidad_y_alienacion_Disonancias_ideologico-culturales_entre_la_nueva_cancion_chilena_y_el_rock_anglosajon/links/567ac4b408ae051f9adde958/Autenticidad-y-alienacion-Disonancias-ideologico-culturales-entre-la-nueva-cancion-chilena-y-el-rock-anglosajon.pdf
- Ruiz, Carlos. *La política en el neoliberalismo: Experiencias latinoamericanas*. Santiago: LOM, 2019. Impreso.
- Torres, Rodrigo. “Cantar la diferencia: Violeta Parra y la canción chilena”. *Revista Musical Chilena*, 58 (2004): 53-74. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12448>
- Ramos, I. (2011). “Música típica, folklore de proyección y nueva canción chilena: Versiones de la identidad bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973”. *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 4. 2 (2011): 108-133.
- Sloterdijk, Peter. *Estrés y libertad*. Buenos Aires: EGodot, 2017. Impreso
- Stern, Nano (2020). *Cancionero*. Santiago: Liberalia, 2020. Impreso
- Vivanco, Lucero de y María Teresa Johansson. *Instantáneas en la marcha: Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2021. Impreso.

Grabaciones musicales

- Inti-Illimani. “Hacia la libertad”. *Hacia la libertad*. I Dischi Dello Zodiaco, 1975.
- Jara, Víctor. “El Arado”. *Víctor Jara*. Demon, 1966.
- . “Plegaria a un labrador”. *Pongo en tus manos abiertas*. Dicap, 1969.
- . “Canto libre”. *Canto libre*. Emi Odeon, 1970.
- Matthey, Magdalena. “Colibrí”. *Del otro lado*. FONDART, 1999.
- Morris, Elizabeth. “Pajarillo”. *Pájaros*. Oveja Negra, 2012.
- Parra, Ángel. “La libertad”. *Ángel Parra de Chile*. Le Chant du Monde, 1976.
- Parra, Violeta. “Yo canto la diferencia”. *Toda Violeta Parra: El folklore de Chile*, Vol. VIII. Odeon, 1961.
- Schwenke y Nilo. “Mi canto”. *Schwenke y Nilo*, Vol. 2. Santiago: Alerce, 1986.
- Stern, Nano. “Las llamas de la impotencia”. *Las torres de sal*. Autoedición, 2011.

Recibido:01 de octubre de 2022
Aceptado:11 de noviembre de 2022

“Nosotrxs-Piel, elasticidades y consistencias en torno a lo vinculante”¹

Tania Rojas Benvenuto.²

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

Introducción

“Sed de Piel” es una obra de danza contemporánea de la agrupación Bacanal Colectivo, dirigida coreográficamente por Vivian Romo Jara e interpretada por Melisa Maturana y Andrés Millalonco, estrenada el 24 de septiembre del 2021, en Espacio Arte La Vitrina.

La obra plantea, desde los códigos de la danza contemporánea, reflexionar acerca de los afectos, los que se traducen en manifestaciones corporales vinculantes, y cómo estos se transformaron, a raíz de la pandemia que vivimos desde el año 2020. Sin embargo, la propuesta convoca a una extensión que va más allá de la contingencia, realizando cruces e interpretaciones que guardar relación con las visiones y tensiones respecto de las relaciones socioafectivas en el contexto contemporáneo.

El siguiente texto, ofrece posibles lecturas de la obra, tomando como matriz creativa, la anatomía y composición biológica de las capas dérmicas; esta perspectiva dialoga con el título del montaje y propone figuras para reseñar la estructura de la pieza escénica.



Imagen n°1

¹ Título que alude al libro del psicoanalista y filósofo francés Didier Anzieu “Yo, piel”. Reseña *Texto escrito a partir de la asistencia a la segunda temporada de la obra en ESPACIO ARTE LA VITRINA - enero del 2022

² Coreógrafa docente, Escuela de Artes Escénicas y Audiovisuales, Facultad de Artes, Universidad Academia Humanismo Cristiano, Santiago, Chile. Mail. tania.rojas@uacademia.cl

I. ROPAJE

Dos cuerpos que aparecen desde lo tenue, cada uno en su espacio lumínico definido. Movimientos y trayectorias que evocan lo recto, lo pulcro y velado. El ánimo sonora es lo primero que habita el lugar y acoge a los espectadores que ya están dispuestos desde el tacto auditivo. Dos cuerpos, que aparte de estar fragilizados en la exhibición, interpelan con un concepto arriesgado para estos tiempos: *lo binario*. Sí, son dos cuerpos, uno que deviene masculino y otro femenino, una apuesta que, ante la necesaria contingencia y urgencia de lo disidente, ya pareciera arcaica. He aquí la intención de hacer circular algo que sigue tocando fibras, que tiene directa relación con el cómo los afectos se plantean desde los territorios íntimos, cuando lo íntimo está en crisis.

Brigitte Vasallo plantea en *El amor líquido nos lleva a un qué-marca-compro* que “somos las últimas víctimas: deconstruimos el amor romántico, sí, pero de paso desmontamos las estructuras amorosas y los vínculos de apoyo, que nos servían, precisamente, para hacer frente al capitalismo y a otras violencias. La pareja ha sido siempre un refugio, sobre todo para las vidas migradas, precarias o de deseos no heterosexuales. Estamos rompiendo todo eso, pero... ¿para construir qué?” (Vasallo, B. 2017)

Existe una invitación desde el título de la pieza. La palabra *sed* es una palabra urgente, una necesidad en sí, una pulsión primaria que clama por saciedad. Por lo tanto, se evidencia una tensión, a pesar de la ternura sonora que ofrece la música: trayectorias que esquivan pero que circundan al otro, miradas que se posan en “no lugares”, afectación escurridiza que cita eso que todo ser humano tiene como registro de un incipiente deseo. Este sentir inunda el espacio, sincronizándose emotivamente con el público que observa, atravesado por la negación y alteración del tacto, a causa de la pandemia.

Dos cuerpos cubiertos por un gran ropaje, que los hace lucir en toda su potencia. Telas que ofrecen volúmenes, exagerando estas corporalidades y situando la posibilidad de la ficción. Una cuarta capa necesaria para plantearse ante un otro y así palpar si existe la posibilidad de acceder. Un ropaje que es la frontera entre lo íntimo y lo público, que enviste para poder soportar y soportarse ante el imán que el otro detona.

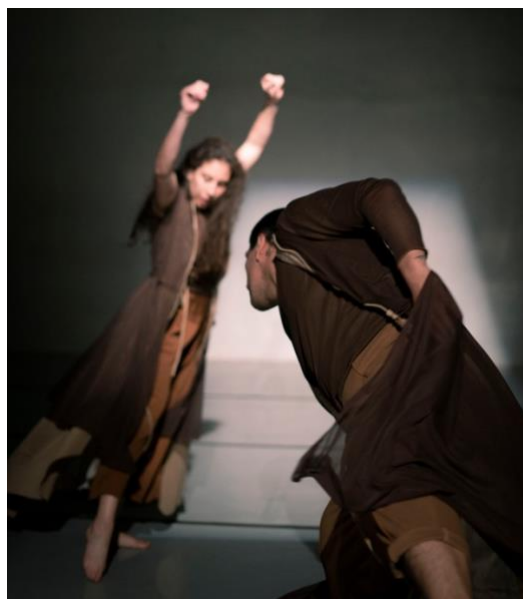


Imagen n°2

II. EPIDERMIS

El cuerpo cede ante la sed y asoma a través de las ropas sus primeros segmentos. Es a partir de esta acción que comienzan a operar otros registros corporales en la pieza. El gesto lúdico como transición a lo íntimo, el gesto que deriva de lo gestante, el gesto como esa primera microcoreografía que aprendemos como silabario mimético de esos cuerpos que nos contuvieron desde los cuidados y apegos; esos cuerpos que nos imprimieron y constituyeron a través del tocar; los códigos que operan en el órgano más grande que posee el ser humano: la piel

Las resistencias ante el vértigo de mostrar(se) y que se intercalan con rasgos de esquivos juegos, son los enunciados coreográficos que transitan los intérpretes, hasta que sus corporalidades ceden y se despojan de las telas que los cubren. Ya más indefensos y con la piel dispuesta, la primera acción de tacto es con la mirada y una vez que esta se instala, el espacio lumínico se abre convirtiéndose en un hábitat común.

Aproximaciones y distancias, carreras y caminatas, flujos continuos y discontinuos en los desplazamientos, son la excusa para poder ingresar al territorio del otro y así poder circundar lo que la piel expele sin ser hurgada aún: olor, humedad y temperatura. Todo este movimiento de fuerzas que se yuxtaponen, no son más que el vaivén de un deseo que se torna inevitable. Estos cuerpos se defienden de este, ya que es amorfo, omnipotente, escurridizo, ominoso e inaguantable. El cuerpo se defiende de él, ya que lo pone en el movimiento de la pulsión, sacándolo de la domesticada inercia.

III. DERMIS

La pieza ofrece volver al pre-lenguaje. Vincularse con los registros de la afectación corporal sin que la palabra pueda secuestrar lo inefable, evocando sincronías y las posibles eróticas que habitan el repertorio de la piel.

Por fin se tocan, se interpelan y, al contrario de la predisposición impuesta por el código romántico, estas pieles se tensan. No es fácil soportar ser tocado por otro, no es fácil coordinar tacto, expectativa y lo concreto de un cuerpo en su potencia. El espacio lumínico se vuelve a acotar, arrinconando a los intérpretes y llevándolos a asumir que no existe más salida que habitarse mutuamente. Ya en copla, estos cuerpos llenos de dobles tensiones que se movilizan en la disyuntiva de dejarse caer o sostenerse para no perderse en el otro, accionan creando distintos ejes de gravedad que metaforizan ese tercer territorio que aparece entre dos.

No es fácil soportar ser tocado, porque para permitirse el tacto, se tiene que estar dispuesto a perder algo, volverse frágil. Lo táctil devela al otro como materia, volviéndose materia el que acciona, porque quien toca también es tocado. Aquí se juega el vértigo y el riesgo de volverse objeto para un otro, y es en esta dinámica donde se hace consciente que somos sustancia, que estamos hechos de bordes y que el roce, es la manera de residir en lo real.

IV. HIPODERMIS

“El propio "yo" es puesto en cuestión por su relación con el Otro, una relación que no me reduce precisamente al silencio, pero que sin embargo satura mi discurso con signos de descomposición” (Butler, J. 2006).

La contradicción de resguardarse para no vaciarse en el otro y así dejar de existir, se representa a modo de expansión, contracción y tenacidad. Tanto en el lenguaje corporal, como en la relación espacio/tiempo, la pieza refiere, ya en su desarrollo y próximo desenlace, al continuo movimiento de lo incesante. La música en su cadencia y sonoridad se instala en un divagar constante que metaforiza la insistencia de lo dual. La caricia como código de proximidad, la

nostalgia de un cuerpo que en un tiempo se instaló en forma de copla en algún hueso o músculo, o la vehemencia narcisa de simulación de diálogo cuando solo se repara en el propio eco, logran instalar el estado de un dúo binario, sin idealización. Al asentarse el abrazo recíproco, estos cuerpos simbióticos y ya afables transitan por el espacio escénico entrando y saliendo de la luminosidad, escondiéndose y develándose para poder sostener la escena y no extinguirse. Y por fin la calma – que no es lo mismo que la quietud – pasa, por desgaste, a ser la opción para desintegrar estos cuerpos. El desplome y la caída como una dislocación necesaria ante tanta persistencia abren paso a la posibilidad de sublimar. Y así, a pesar de que la saciedad es un estado finito, siempre se volverá a insistir, porque la piel reclama su propósito de hacer presencia para descomponerse.



Imagen n° 3

Referencias

Butler, Judith. *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Vasallo, Brigitte. “El amor líquido nos lleva a un qué-marca-compro”. Entr. Yeray. S. Iborra. *SomAtents*. 14 marzo, 2017, <https://somatents.com/es/magazine-es/entrevista-con-brigitte-vasallo/>

SED DE PIEL: “*Es una pieza que nos invita a reflexionar sobre los afectos, sobre las emociones que provoca el no poder estar/tocar/nos, debido a la pandemia que nos afecta*”

FICHA TÉCNICA: **Producción y Dirección/Bacanal Colectivo, Dirección Coreográfica/Vivian Romo Jara, Intérpretes/Melisa Maturana y Andrés Millalonco, Universo Sonoro/José Tomás Molina, Iluminación/José Antonio Palma, Vestuario/Nibaldo Manriquez, Fotografía/Camilo Hernández**

**Practicando la escritura geológica.
Sobre la obra *Cómo convertirse en piedra* de Manuela Infante**

Lisette Alejandra Schwerter Vera¹
UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE

(Voz)

De Manuela Infante solo sabía que es considerada una gran exponente de la dramaturgia, y que su obra anterior *Estado vegetal*, generó muchos comentarios en el ámbito de las artes escénicas. El título *Como convertirse en piedra*, traía una relación directa con esta pieza previa, y me encontraba predispuesta a entrar en el universo del mineral.

(Eco)

Recuerdo la sensación de capas de información, a propósito de los procedimientos del uso de la voz, donde el autorregistro de los tres intérpretes operaba componiendo un diálogo entre lo que se decía con lo ya dicho, y su repetición. Capas de acontecimientos hasta el fondo del escenario, de la cueva, donde cada cierto tiempo se proyectaban frases que completaban o desencadenaban el devenir de la obra. Acumulación de cuerpos, de no-cuerpos, de no-piedras.

(Ecoando Manuela)

Manuela Infante se refiere a la exploración del teatro no humano, entendiendo lo *Humano* como “un concepto producido históricamente a través de muchas prácticas y discursos repugnantes, y que fabrican esa frontera entre humanidad y no humanidad (...). Establecer esa frontera le permite al *Humano* apropiarse y explotar todo lo no humano (...) incluyendo algunos humanos considerados menos que humanos”. Esta negación del otro, siempre entendido desde la otra vereda, permite marcar las diferenciaciones necesarias para el extractivismo, para socavar todo lo que está fuera de esa categoría superior de lo Humano.

(Eco)

Las supremacías y lo explotado, extraído, se presenta móvil y flotante. El polvo en suspensión es constante, atravesado por las luces como entrando por rendijas del techo de la sala.

Colocaciones de mujeres como ecos de miles de historias, durante miles de años. Ironías y caracterizaciones, todas afectadas por el ambiente seco, caliente y hostil. Palabras en primera persona, segundas palabras en primera persona, terceras palabras en primera persona... Los cuerpos y los personajes resonaban entre sí, mientras los cuerpos de quienes asistimos en sala, humanos y no humanos, resonamos también.

¹ Directora Ballet Folclórico Universidad Austral de Chile. Dirección de Vinculación con el Medio Universidad Austral de Chile, Valdivia. Mail lisette.schwertervera@gmail.com

(Eco de las memorias)

Solamente una vez fui acogida por las piedras. Me recosté entre ellas con temor al frío, a la dureza. Ellas, para mi sorpresa, fueron cálidas, livianas, debajo y encima de mi cuerpo. Descansé.

Pienso ahora en la lapidación, en el uso Humano de las piedras contra las personas consideradas no humanos, o más aún, mujeres. No puedo evitar recordar el caso de Nabila Riffo, en la ciudad de Coyhaique, sur de Chile, que en 2016 fue apedreada por el hombre con quien vivía, al punto de tener que aparentar la muerte para sobrevivir... le quitó los ojos, dejó las cuencas vacías. Cráneo y dientes fracturados.

Aquella violencia patriarcal de la explotación minera, resonando con la violencia machista, golpeando con piedras los huesos. Aún hoy en Chile se usa hablar de “minas” para referirse a las mujeres...

“Acá algunos somos más mortales que otros”²

(Ecoando Manuela)

Se presenta una obra geológica, que no habla sobre la naturaleza de las piedras, sino más bien parece buscar una “imitación de lo mineral con el cuerpo de la obra”. Resuena de lo dicho por Manuela que propone erosionar las fronteras, una acción que comienza al trascenderlas en la propia elaboración de la obra, componiendo redes de relaciones entre los cuerpos, el sonido, la luz, las palabras, los relatos, las no-piedras, la caverna; sin excluirles entre sí, en la resistencia de definir categorías jerárquicas para encuadrarlas, sino en un modelo de organización en la propia creación que imite la no humanidad. Nos invita en la obra a mirar los jardines secos de los japoneses, imaginar proyectos mineros en Marte, reconocer a las piedras inertes conteniendo formas de vida, reflexionar sobre la memoria de las piedras, y con ello sobre nuestra propia y colectiva memoria mineral.

Las geofonías, sonidos no biológicos que forman parte de la existencia de la piedra, fueron elegidas como materias primas del universo sonoro de la obra; a través de ellas pareciera que podemos percibir parte de la erosión, el desgaste y la acumulación de sedimentos. Materias inertes y perdurables.

(Manuela ecoando)

Manuela trae como referente en el proceso de creación de la pieza, la necropolítica como forma de operar del capitalismo tardío que excluye para “hacer matable” (Dona Haraway, 2011). En esta lógica, los no humanos se vuelven incompetentes para el funcionamiento del sistema, reduciéndose solo a la condición de valor, todo aquello como remanente de procesos coloniales en función de la explotación. Según Haraway, la conversión de hacer matable cumple el objetivo de anteponer la inocencia para recibir una excusa social frente a actos “deshumanizados” y no por el respeto y la responsabilidad del derecho a la vida.

“Se producen derrumbes a veces”

(Haciendo eco)

² Frases pertenecientes a la dramaturgia de la obra *Cómo convertirse en piedra*. El modo en que son presentadas está inspirado en el texto *Processos de Criação: Atividade de Fronteira* de Sonia Rangel.

Reverberan las provocaciones en torno a la idea del desarrollo como fin en sí mismo, y de la ausencia del crecimiento en la naturaleza de la piedra. Piedra que se forma, no nace; piedra que se transforma, no se desarrolla. Imposible “sumergirse” en este universo mineral, claro. Tendríamos que entrar en la fisura, acercarnos a los sedimentos. Como si hubiera un espacio entre-naturalezas para conectar personas con lo geológico.

En mi experiencia, *Como convertirse en Piedra* deja preguntas sobre lo que hay de común entre los huesos y las piedras, sobre qué hay de mineral y geológico en ser persona; y nos recuerda la incomodidad de la similitud entre los pozos comunes y los yacimientos mineros abandonados, todos no humanos descartables después de haber agotado su valor de uso.

(Eco)

¿Hay espacios vacíos dentro del cuerpo? ¿Los órganos se hacen eco entre sí? ¿Hay micro-ecos dentro de los huesos?

“No hay como entender”

¿Es posible mirar el mundo desde un lugar no humano?

¿Cómo practicar una escritura acorde con los procedimientos de producción de las obras? Si en los procesos de creación y en las experiencias de visionado de obras es posible entrar en otros flujos que no son necesariamente lineales, ¿es posible hacer este ejercicio de escritura cuando se quiere relacionar con esos procesos? Me pregunto a propósito de la obra *Cómo convertirse en piedra* de Manuela Infante, y del ejercicio de escritura de este texto.

Si la directora y dramaturga de la obra, Manuela Infante, se refiere a las escenas como rocas, cobra sentido para mí que nos encontremos haciendo eco de las informaciones, sensaciones, recuerdos. Es importante recalcar que para que un proceso como este ocurra, ha sido relevante la apertura de la autora con su propia creación, permitiéndonos acompañar este tiempo geológico, lento, lento² ... Cuando ella relata un método de apilamiento como forma de escribir la dramaturgia mineral y como esta está compuesta de capas, los textos que se producen en relación con la obra pueden también construirse teniendo como referencia organizaciones descentradas. *Como convertirse en Piedra* articula la mayor parte de las líneas en la escena en capas de loop, reverberando en mi experiencia efectivamente resonando, y generando así una escritura de rebotes.

¿Cuántos de ellos funcionan para no perder el hilo de la escritura/lectura? ¿Cómo ubicarlos para que quien lee pueda acompañar esta espacialidad escritural?

Reconozco partes del proceso: asistir a la obra, recordar la obra, escribir primeras sensaciones. Mirar un conversatorio de 2020 sobre el proceso de la obra, escuchar a Manuela en Youtube, escribir algunas de sus palabras. Recordar en la piel la sensación de las piedras, pensar en la violencia, dudar de la escritura resonante. Releer un ensayo feminista de Manuela sobre *Estado Vegetal*, escuchar el diseño sonoro de *Como convertirse en piedra*. Mirar fotografías de piedras. Conversar en casa sobre la forma de las orejas, sobre el sonido en el oído, sobre los lugares con ecos. Ver de nuevo el tráiler de la obra, quedarme pensando en los sonidos del cuerpo, en los

vacíos dentro del cuerpo, en los ecos internos del cuerpo. Las voces que en la memoria cambian a medida que resuenan a través del tiempo, y así sucesivamente, o en todas partes.

El equipo creativo de la obra, se refiere a como surgen nuevas maneras de hacer en la propia búsqueda de establecer leyes no humanas en los juegos de creación. ¿Cómo entonces, no dejarse provocar en una escritura que sedimenta, que acumula, que deja asentar los restos de lo que fue la experiencia, y de lo que es la experiencia de ese eco? ¿Cómo socavamos las estructuras geologizadas de la escritura crítica y académica, en esta entre-naturalezas, en el espacio entre-naturalezas ... o es realmente que nuestra naturaleza no es diferente? ¿Es esto lo que estamos hablando/resonando/escribiendo y acabo de notar?

Termino con esta necesidad de salir de la supremacía de la descripción, de poner en palabras principalmente lo que se ve, en el ejercicio de la escritura “con” obras ajenas y propias. Repensar la práctica de escribir también como un ejercicio de práctica performativa, que permita la aparición de diversos modos de configuración que se relacionen con las particularidades de cada obra, de cada proceso, de cada experiencia. Cómo miramos la naturaleza de lo que escribimos, y cómo así se abren y amplían los formatos y metodologías de este hacer.

El Discurso del Cuerpo en el Saber Pedagógico: una discusión desde la danza The Discourse of the Body in Pedagogical Knowledge: a discussion from dance

Montserrat Salas Acevedo¹

UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO

Resumen. El cuerpo es una construcción social, política y cultural, la cual hoy se ve definida con raíces del modelo cartesiano, donde cuerpo y sujeto pueden comprenderse de manera aislada entre sí. Esta concepción dual se reproduce como saber a partir de la mediación discursiva que generan las instituciones socializadoras como la escuela. La presente investigación indaga los discursos de saber del cuerpo desde la perspectiva de las y los docentes de educación escolar, los cuales a partir de una reflexión sobre su quehacer y su entorno generan percepciones de realidad, lo cual se conoce como saber pedagógico. Surge la presente problematización desde la pedagogía en danza, toda vez que su saber disciplinar involucra directamente al cuerpo; y como saber cada vez más inserto en los espacios de educación escolar formal, genera la interrogante en relación al cuerpo como saber pedagógico en los espacios educativos. El siguiente artículo expone las principales líneas discursivas del cuerpo desde el saber pedagógico, las cuales se elevan de las entrevistas realizadas a docentes de educación escolar de diversas asignaturas, interrogándolas desde la danza y su práctica pedagógica.

Palabras clave. discurso del cuerpo, saber pedagógico, pedagogía en danza.

Abstract. The body is a social construction. Political and cultural, which today is defined with roots of the Cartesian model, where body and subject can be understood in isolation from each other. This dual conception is reproduced as knowledge from the discursive mediation generated by socializing institutions such as the school. This research investigates the discourses of knowledge of the body from the perspective of school teachers, who, based on a reflection on their work and their environment, generate perceptions of reality, which is known as pedagogical knowledge. The present problematization arises from dance pedagogy since its disciplinary knowledge directly involves the body, and as knowledge is increasingly inserted in formal school education spaces, it generates the question in relation to the body as pedagogical knowledge in educational spaces. The following article exposes the main discursive lines of the body from pedagogical knowledge, which arise from interviews with school teachers of various subjects, questioning them from dance and their pedagogical practice.

Keywords. discourse of the body, pedagogical knowledge, dance pedagogy.

¹ Licenciada en Danza. Profesora especializada en danza. Mail. montserrat salas acevedo montserratsalasa@gmail.com

Introducción

La presente investigación cuestiona y problematiza el discurso del cuerpo a partir del saber pedagógico de las y los docentes de establecimientos de educación escolar en Chile. Se incorpora a lo largo de la investigación, las perspectivas teóricas que aporta la danza y su quehacer pedagógico.

El cuerpo es un concepto y una categoría de análisis que puede ser abordado de múltiples perspectivas, las cuales tienen por tendencia fijarlo en una dualidad con respecto al sujeto, representado por la mente. La mirada dualista del cuerpo, que obedece a ciertas formas de comprender el mundo, se enraíza en el saber social desde la modernidad llegando hasta nuestros días, configurando espacios importantes como la escuela. Del mismo modo lo hace con la danza: sus estilos y rupturas de ellos para dar paso a nuevas danzas, se producen también en relación a la discusión dual del cuerpo-sujeto.

Ante este contexto, y entendiendo que la escuela actúa como institución en la que proliferan los saberes y discursividades, resulta importante cuestionarse sobre el cuerpo en la escuela. De este modo, esta investigación busca indagar desde el saber pedagógico de las y los docentes, saber que se produce en la experiencia y quehacer pedagógico para así poder abrir la discusión a los elementos que aporta la danza.

A continuación se presentan las principales perspectivas teóricas de la investigación. Luego se da cuenta de las principales líneas discursivas elevadas desde el saber pedagógico docente, las cuales son analizadas incorporando elementos de discusión de la danza: cuerpo y aprendizaje, el cuerpo como lugar de cuidado, el cuerpo como medio de comunicación-expresión, cuerpo e interacción corporal y cuerpo y performatividad.

Perspectivas teóricas

Se debe partir de la premisa que el cuerpo es una construcción social (Le Breton, 2002) que obedece a ciertas formas de comprender el mundo, posicionando un saber social en torno a este. Además es histórico (Galán, 2009), siendo una categoría que cambia a partir de discursos y prácticas de una sociedad a otra y en su interior. Y además de constructo social e histórico, se afirma que el cuerpo se aprende (Fossati y Busani, 2004); así, se enseña formas de ser cuerpo, reproduciendo el saber del cuerpo desde instituciones como la escuela.

Al menos en la sociedad occidental lo que prima es una visión dualista del cuerpo, visión cartesiana desde los albores de la modernidad (Le Breton, 2002), que sigue vigente hoy por hoy. Se diferencia el cuerpo-material del ser-sujeto, predominando lo racional por sobre la corporalidad, ya que es en la conciencia donde radica el ser el cual se encuentra materialmente solo en la cabeza (Butler, 2007). Así, la escuela donde recae la educación y los procesos de aprendizaje del ser-sujeto, deja en un segundo plano (aparentemente) el cuerpo como materialidad.

Desde el dualismo, Le Breton (2002) genera una narrativa de imaginarios del cuerpo: el cuerpo máquina, el cuerpo alter-ego y el cuerpo supernumerario, los cuales tienen carácter histórico y social. Del mismo modo se problematiza el cuerpo a partir de categorías como género y raza, que cuestionan la percepción naturalista del cuerpo. Así, el cuerpo es performativo desde la propuesta de Butler (2002; 2007), que plantea que la verdad del género es una invención la cual se circunscribe en los cuerpos, sexo y género de los sujetos. Desde los procesos de racialización, se inscribe y significa los cuerpos a partir de la categoría de raza la cual, como demuestra Palominos (2016), Stefoni (2016) y Tijoux y Palominos (2016), responde a construcciones sociales, que al

igual que desde la perspectiva de género, se imprimen en los cuerpos a partir de relaciones de poder. Desde un marco binario de ficciones reguladoras que refuerzan y naturalizan los regímenes de poder, los cuerpos se posicionan socialmente desde la interpretación de un otro.

De igual manera, podemos encontrar en la danza los discursos y prácticas sobre el cuerpo. La historia de la danza, que se teje a partir de rupturas por lo menos desde el siglo XX (Barnsley, 2008), concibe el cuerpo desde el juego dual, donde cuerpo y sujeto son distinguibles. Desde una visión dual las distintas propuestas de la danza juegan, dándole más o menor preponderancia al cuerpo o al ser, o buscando una mezcla, produciendo su cambio histórico de estilos preponderantes. De esta manera tenemos, técnicas como la académica que busca dominar la materia-cuerpo entendida como naturaleza (dominar la naturaleza y modificarla), hasta la danza moderna, que busca generar fusiones entre cuerpo y sujeto; pero esto sucede teniendo como base esta división. Por tanto, desde este análisis, es importante considerar como la danza problematiza el cuerpo, ya que forma parte de nuestras esferas sociales, siendo hoy integrante de los espacios formativos de la educación. En este sentido, la danza y su problematización del cuerpo, funciona como un espacio de reproducción y proliferación de discursos y prácticas sobre el cuerpo (Isla, 1995).

Del mismo modo encontramos discursos del cuerpo en la escuela. Se entiende desde la perspectiva de Foucault (2018) como un lugar atravesado por relaciones de poder que se encarnan a partir de discursos y prácticas sociales. Así, lo que se entiende por cuerpo se reproduce y legitima como saber y verdad a partir de mecanismos de reproducción (Ayala et al., 2015), enseñando a ser cuerpo.

Bajo el biopoder, que somete el cuerpo a formas de control y disciplinamiento, se busca suprimir al cuerpo en la escuela y aprendizaje tradicional ya que el aprendizaje cae en lo racional (la mente) y no en la materialidad del cuerpo, disociando al cuerpo del sujeto (Millán, 2012).

Es aquí donde surgen las tecnologías disciplinarias (Foucault, 2018) que regulan el espacio, el tiempo y los usos corporales. Estas tienen como fin, la docilidad del cuerpo, para así convertirlos en cuerpos productivos. De esta manera, se evidencian los discursos del cuerpo legitimados, donde el cuerpo busca constantemente ser borrado (Le Breton, 2002) en la escuela, para así propiciar la producción de cuerpos dóciles.

Las y los docentes son quienes al facilitar el proceso de aprendizaje ponen en práctica las tecnologías disciplinarias del biopoder, reproduciendo discursos y prácticas del cuerpo. Desde la teoría crítica se afirma que el cuerpo está dotado de significación (Fossati y Busani, 2004) y se reproduce en la escuela, generando hábitos (Isla, 1995) desde los discursos y prácticas en su interior. Las y los docentes reproducen así el saber del cuerpo orientando sus prácticas pedagógicas.

Para acceder al saber, es necesario un proceso reflexivo por parte del docente de lo que acontece en la práctica pedagógica (Schön, 2008; Perrenoud, 2011). Y la práctica reflexiva lleva a constituir el conocimiento docente, entendido como saber pedagógico.

El saber pedagógico se compone a partir de discursos y prácticas (Díaz, 2010; Zuluaga, 1999). Por tanto, el saber pedagógico del cuerpo se configura en la práctica pedagógica. En síntesis, el cuerpo prolifera en la escuela a partir de los discursos y prácticas, lo que genera saber pedagógico, el cual puede ser reorientado a partir de un proceso reflexivo.

Metodología

La investigación se realizó bajo un enfoque cualitativo, ya que busca indagar sobre los discursos que tienen las y los docentes de establecimientos escolares acerca del cuerpo a partir de sus saberes pedagógicos. Esto lo posiciona dentro de este enfoque ya que busca recuperar la subjetividad como espacio de construcción y así comprender la realidad social (Sandoval, 2002).

La unidad de análisis es el discurso, toda vez que constituye el saber de la sociedad (Díaz, 2010), estableciendo el saber pedagógico de las y los docentes.

La recolección de datos se realizó desde la entrevista en profundidad. La muestra está compuesta por ocho docentes de distintas asignaturas y establecimientos educacionales en Chile, siendo criterio el que al momento de la entrevista se encuentren ejerciendo, ya que es la práctica pedagógica la que genera el saber.

Discursividades del cuerpo

Cuerpo y aprendizaje

Uno de los discursos que se elevan desde el saber pedagógico docente es la relación entre cuerpo y aprendizaje. A grandes rasgos, se observa una división entre cuerpo y mente, siendo la mente el lugar donde radica el conocimiento, el aprendizaje y el saber de gran parte de las asignaturas. El cuerpo ocupa un lugar instrumental, siendo abordado como un recurso pedagógico, lo cual concuerda con la visión dualista y jerárquica de sujeto y cuerpo. A modo de ejemplo, al preguntar al profesor de historia sobre donde radica su asignatura, nos dice “El cerebro. La cabeza yo creo. Es lo que más puedo relacionar porque, es una asignatura de análisis. Entonces el dedo chico de la pata no tiene mucho que ver” (E.3.11). Es decir, su asignatura apunta al desarrollo analítico, el cual como señala, radica en la mente, dejando de lado -al menos consciente- del cuerpo materia.

Así, desde el saber pedagógico la división dual cuerpo/sujeto se refleja en la clasificación de asignaturas “teóricas” como matemática, lenguaje e historia y asignaturas “prácticas”, como educación física y danza, donde el saber de estas radica principalmente en el cuerpo: “soy muy feliz enseñándole a otros cuerpos [...]. Esto va a depender de las técnicas que podían entregarle a ese cuerpo” (profesora de danza, E.2.3) Es decir, a lo que se enseña en las asignaturas denominadas prácticas, es el cuerpo.

El saber y su división entre cuerpo-mente, se corresponde con lo que señala Pateti (2007): la educación escolar, desestima el cuerpo en la formación integral del ser humano, encasillándolo en la dicotomía mente-cuerpo. En el saber pedagógico, se encuentra la parcelación de saberes, donde ciertas asignaturas escolares pertenecer al campo de la mente y otras al del cuerpo. Este discurso responde al modelo cartesiano, el cual dice que la carne no piensa y que además, el pensamiento no necesita cuerpo (Fossati y Busani, 2004), siendo esto último algo en cuestión según el saber pedagógico de las y los entrevistados.

Si bien el saber de la mayoría de las asignaturas según las y los docentes radica en la mente, el cuerpo en tanto materialidad, sí cumple una función importante para el proceso de aprendizaje. Funciona como un medio y recurso de aprendizaje que ayuda a llegar al saber de las asignaturas.

Desde el saber pedagógico y el aprendizaje, el cuerpo se entiende de dos formas: La primera, tiene que ver con el uso del cuerpo y las metodologías y didácticas de aprendizaje, como manera de generar saber en los estudiantes. Este uso instrumental del cuerpo al servicio de la mente,

se ve reflejado en lo que señala la profesora de educación básica y el uso de recursos visuales, auditivos y de movimiento:

[...] a mí me ha dado muy buen resultado en ciencias y en matemáticas, incluso en lenguaje, de afianzar los conocimientos a través de ciertas señas. Entonces los chiquillos, cuando aprenden caras, aristas, vértices, lo aprenden con caras, señas en el cuerpo. (E.5.7)

La segunda forma, es el cuerpo recipiente. Es decir, el cuerpo contiene a la mente, al espíritu o al alma del sujeto. En la escuela, bajo las normas disciplinarias en que se encuentra el estudiante, este se ve reprimido y forzado a realizar ciertas actividades con el fin educativo, o ciertas formas de moverse y de no moverse. Ejemplo de ello, son las rutinas de actuar que señalan las y los docentes, como formarse en fila, mujeres y hombres antes de entrar a la sala de clases, sentarse, pararse, saludar al unísono, y esperar ciertos consentimientos de parte del docente para moverse.

Ante estas rutinas y la permanencia de aproximadamente 90 minutos dentro de la sala de clases, las y los docentes perciben que es necesario distender el cuerpo para poder dar continuidad a la clase. De ahí que estos buscan variar o generar rupturas dentro de sus clases, las cuales, como señalan, involucran directamente al cuerpo y su movilidad (cambiar la sala, juegos de manos, estiramientos, etc.), y así no perder la concentración y estimular los procesos de aprendizaje. Es decir el movimiento y el cuerpo, destacan como recurso de aprendizaje.

Esta relación entre cuerpo y aprendizaje, se condice con la discusión de Fossati y Busani (2004), en cuanto el cuerpo, como portador de significados y sus manifestaciones como ansiedad, tensión, rigidez, desplazamientos, movimientos etcétera, queda fuera como objetivo de aprendizaje en la escuela. Sin embargo, este se incluye en los procesos de aprendizaje, dentro del ejercicio de las prácticas pedagógicas que se ejercen a través del poder en la escuela. De ahí la consideración de generar actividades de movimiento, gestualidad o desplazamiento, para lograr el objetivo del aprendizaje. Esto, a diferencia de lo que sucede con la pedagogía en danza, donde este tipo de actividades son solo un recurso, sino que forman parte del saber disciplinar, incluidos en los objetivos de aprendizaje.

En este sentido, se distinguen entre los entrevistados los docentes de educación física y danza, en cuanto el saber de su asignatura recae en el cuerpo-corporalidad, por lo que, su quehacer, considera al cuerpo-materia como parte de sus objetivos de enseñanza aprendizaje. Sin embargo, tal como lo señala la docente de danza, su inserción en la escuela —ya que no es una asignatura de carácter obligatorio—, se solicita en el establecimiento escolar para complementar, como por ejemplo que los estudiantes trabajen su postura corporal: “El concepto en el momento que a mí me tomaron del colegio mire: nosotros queremos que el alumno acá trabaje su postura” (profesora de danza, E.2.3). Lo cual, desde la perspectiva de Pateti (2007) relega al saber de la danza solo al plano corporal en la dicotomía mente-cuerpo, facilitada por la parcelación de saberes. Es así, que se reproduce la discursividad del cuerpo, como una máquina de cuidado, utilizando las disciplinas caracterizadas como “corporales”, para lograrlo. Así mismo, esto responde a lo que Isla (1995) llama maquinismo especializado, donde en un afán de perfeccionar al sujeto, se separan las

actividades manuales e intelectuales. Por tanto, el cuerpo se maquiniza desde la danza con el fin de generar mejoras de rendimiento académico.

Ante esta división que se genera, entre los saberes del cuerpo y los saberes de la mente, las y los docentes consideran que el cuerpo debiese tener mayor importancia en la escuela. Esta importancia, se atribuye al cuerpo como contenedor de la mente, por lo cual, el cuerpo debe estar bien para que la mente también lo este -mente donde radica el saber-. El cuerpo, es un instrumento que sirve a la mente: “Yo creo que es una de las cosas principales. Porque acuérdesse que cuerpo sano, mente sana ¿ya? Y hay que protegerse, y hay que cuidarse. Y ahí tenemos que empezar” (profesora de religión e inspectora, E.4.22). Y en ese sentido, es que se abordan las disciplinas corporales, extra cotidianas (Isla, 1995) como la danza, desde su estudio técnico del cuerpo, el análisis del tiempo, el espacio y la forma que ocupa el cuerpo, que se incorporan para una optimización del rendimiento del sujeto-mente. Así, el cuerpo se configura como un accesorio a la voluntad del ser (Foucault, 2018).

El cuerpo como lugar de cuidado

Una segunda línea discursiva que surge de la investigación, es el considerar al cuerpo como un lugar de cuidado. Se corresponde a la noción de que el cuerpo, es la materialidad, el recipiente que contiene al sujeto, a la mente, y por tanto debe ser cuidado.

Un punto de observación del cuidado, corresponde a considerar el cuerpo como una estructura funcional, la cual debe mantenerse y cuidarse. Al respecto, el profesor entrevistado de educación física dice: “siempre se le recalca a los niños que el cuerpo es una estructura tan perfecta, que si uno no la cuida, le va a empezar a fallar” (E.7.13.). Es decir, el cuerpo tiene por objetivo ser funcional, lo cual se logra con ciertos cuidados. Esto revela la visión cartesiana: el cuerpo máquina. Y como máquina, se puede ajustar, adaptar y moldear. Si se relaciona con la educación, surge lo que Fossati y Busani (2004) afirman: se aprende a ser cuerpo y por tanto, el cuidado del cuerpo se aprende.

De esta manera, las y los docentes entrevistados, asumen como parte de su quehacer pedagógico generar instancias de aprendizaje del cuidado del cuerpo, lo que directamente se relaciona con las maneras de ser cuerpo:

La educación formal se ejerce sobre él [el niño] de manera deliberada, a veces incluso directa. Se le enseñan maneras de conducirse que se juzgan indispensables para su desenvolvimiento en el mundo. [...] El niño actúa, se equivoca, se le corrige, se muestra cómo hacer y por qué. (Le Breton, 2010, p. 25)

Es decir, el cuerpo del estudiante en la escuela se enseña. De aquí se eleva una segunda forma de cuidado: la higiene. “Y ahí hay que hablar tanto del cuidado corporal, en base también al lavado, al cuidado, al cepillo de dientes, la ducha, Toda la higiene. Todo lo que es higiene” (profesora de religión e inspectora, E.4.8). Las y los profesores manifiestan que dentro del cuidado del cuerpo, es importante abordar la higiene y el aseo personal, lo cual, como señala Le Breton (2010), corresponde al aprendizaje de herramientas para el desenvolvimiento social. De esta manera se enseñan correctas formas de ser cuerpo.

La corporalidad, los movimientos y la postura, también son componentes del cuidado del cuerpo:

Ellos están super mal sentados. De repente se sientan de lado. Las piernas medias levantadas. Y yo les digo que es horrible esa postura porque después cuando sea mayor va a tener

tremendas secuelas. Si a uno le hubieran dicho [...] no tendría uno las dolencias que tiene ahora. (profesora de química, E.1.28)

El saber pedagógico afirma que la postura se asume como parte del cuidado del cuerpo, independiente de la asignatura que se imparta. Si bien Le Breton (2010) asigna al profesor de danza como los depositarios de un saber que implica los movimientos del cuerpo, ritmo, respiración y las maneras corporales, encontramos estos mismos saberes -o su interés en ellos-, en los demás docente que no imparten danza en la escuela.

Así para la profesora de danza el cuidado del cuerpo es parte del conocimiento mismo de la disciplina, trabajando el reconocimiento y la conciencia corporal en sus estudiantes, lo cual les sirve para diversos ámbitos de sus vidas. Pero, para los otros docentes entrevistados, si bien no forma parte de su saber disciplinar, si fomentan este cuidado, pero utilizando otras expresiones y de manera indirecta. Es así como el quehacer pedagógico nunca es una actividad puramente intencional (Le Breton, 2018), por lo que las premisas del cuidado del cuerpo no son siempre intencionales.

Por último, se encuentra en el discurso, el cuidado del cuerpo que tiene que ver con la interacción con el otro. La interacción con el otro, incluye límites proxémicos y valóricos, los cuales se analizarán en un apartado más adelante.

En síntesis, el saber pedagógico asume el cuerpo como un lugar de cuidado, al ser recipiente del sujeto, lo cual se refleja en su práctica pedagógica. El cuerpo como contenedor de la mente, se debe cuidar como si de una máquina se tratase (Le Breton, 2002), para su óptimo rendimiento, desde la higiene, la postura y las interacciones con otros.

El cuerpo como medio de comunicación-expresión

Para enseñar las maneras de ser cuerpo, las y los docentes utilizan la observación. Desde el discurso, el cuerpo se observa, se percibe desde la vista, generando un proceso de comunicación entre observante y observado. Es así que se posiciona el cuerpo como un medio de comunicación y expresión, donde el docente puede interpretar el proceso de aprendizaje del estudiante:

[...] porque no hay nada más bonito que los ojitos de unos niños aprendiendo. Son brillosos, risueños, es el cuerpo, la actitud de los hombritos, los brazos, las patitas. El todo te dice que está aprendiendo. Entonces el cuerpo para mi es todo. Es como el lenguaje. (E.8.21).

Este discurso, se vincula con lo que la danza moderna discutió durante el siglo XX, sobre el cuerpo como resultado de las emociones internas del sujeto y la exploración de los factores sociopolíticos y filosóficos de su entorno (Barnsley, 2008). Así la profesora de danza dice:

[...] el cuerpo es esencial porque dentro de la observación desde cómo camina el niño, desde cómo se sienta, desde cómo... hasta como se coloca con los hombros, no sé... su postura, su postura, o sea si tú ves que un niño está así [se encorva] siempre opacado, en fin, hay mucha observación del profesor de danza, o sea creo que tenemos una labor super importante, valiosa. Y sí, yo

considero que es preponderante el tema del cuerpo en el aula y a través de nosotros desde la observación. (E.2.19)

La profesora asigna a su labor y a la danza la observación del cuerpo. El cuerpo se manifiesta, se expresa y el docente debe ser capaz de leerlo. Por tanto, se condice con los principios expresivos de la danza moderna, que son aplicados a nivel pedagógica para la expresión artística.

El profesor de biología, nos explica la importancia de la expresión corporal para la práctica pedagógica: “el cuerpo juega un rol fundamental porque nos ayuda a entender mejor como se expresa una persona y cómo está” (E.6.23). Es decir, las formas corporales del cuerpo, sus gestos, sus movimientos, su postura, le comunican al otro cómo está, sus estados de ánimo, emociones y actitudes. Como dice Millán (2012) en relación a la pedagogía desde lo corporal:

[...] desde la palabra hasta la dimensión del lenguaje no verbal, en el cual el movimiento representa la forma más auténtica y primigenia de comunicación, constituyéndose en el soporte irremplazable del lenguaje humano, donde pensar y sentir es una amalgama corporal inseparable y auténtica. (p. 193)

Por tanto, el cuerpo es portador de significado, toda vez que las y los docentes participan de procesos de comunicación con sus estudiantes, a partir de la expresividad de sus cuerpos, siendo parte fundamental para los procesos pedagógicos.

Los procesos comunicativos desde la observación corporal, se ve interrumpida por el contexto pandémico vivido a nivel mundial. Esto ha llevado a transformar radicalmente la experiencia pedagógica por la adaptación a clases virtuales. Esto se produce con el fin de evitar los contagios de COVID-19, el cual se transmite de persona a persona por fluidos respiratorios que contengan el virus. Por ello, las medidas de distanciamiento y las cuarentenas, han llevado a nivel mundial el uso de clases online.

Para las y los docentes entrevistados, la comunicación se ve gravemente afectada bajo esta modalidad, afectando el quehacer pedagógico desde la interacción hasta los procesos de aprendizaje:

Eso [la comunicación] en pandemia se perdió. Yo no sé cómo están aprendiendo. Porque en el colegio mío no es como yo estoy contigo que te estoy mirando todo el rato y veo si estas aburrida, lateada o... En cambio, en el colegio los niños no prenden las cámaras. No prenden los micrófonos. (profesor de matemáticas, E.8.22)

La mayoría de los docentes realizaron sus clases en plataformas de videollamadas, las cuales tienen la opción de cámara y micrófono. Otros, con sistemas de video asincrónico. En todas estas modalidades las críticas son las mismas en las entrevistas: el cuerpo tiende a desaparecer y por tanto la comunicación se dificulta. Así manifiestan no ver a sus estudiantes, sino solo sus nombres en una pantalla. El cuerpo se desvanece entre los medios digitales, a la vez que permite su extensión ante la barrera del espacio físico.

Millán (2012) afirma que es desde la entidad corporal donde parten los aprendizajes, donde puede reconocer al otro en un ejercicio de alteridad. Sin embargo, desde el relato docente, este se ve interrumpido.

La importancia del gesto y el movimiento cobra relevancia: las posturas, los movimientos de brazos, cabeza, entre otros, interactúan con la emisión de palabras para generar comunicación. El lenguaje y movimientos del cuerpo están entrelazados como un sistema (Le Breton, 2018), el cual se ve intervenido bajo la modalidad de clases virtuales. “O sea, nosotros, más allá de la voz, le damos énfasis a las cosas también a partir de los movimientos que hacemos, con los gestos” (profesor de biología, E.6.28), lo cual desde uso de las plataformas virtuales, se cuestiona e incluso

se divide, en voz y gesto, fragmentando el cuerpo, pudiendo silenciar los micrófonos o apagar las cámaras.

El gesto y el movimiento en el sistema de comunicación, también se utiliza en las estrategias de aprendizaje, como una forma de regulación corporal y disciplina del cuerpo. Así por ejemplo, la profesora de educación básica cuenta con un sistema de señas para que sus estudiantes le comuniquen sus ganas de ir al baño, si terminaron la actividad, solicitar material y hacer silencio. De esta manera el estudiante aprende formas corporales para comunicarse. Esto crea maneras de moverse específicas para el espacio escuela. Es lo que Laban (Isla, 1995) denomina estilos de movimientos de una época, pero llevado a un grupo social más pequeño, como la escuela: se identifican rasgos comunes de movimiento, generando una homogeneización y códigos para la comunicación. Al igual que lo realiza la danza en su saber disciplinar a través de la enseñanza de técnicas de movimiento, es decir, maneras específicas de moverse.

Estos gestos y movimientos que señalan las y los docentes, se relacionan con las tecnologías disciplinarias presentes en la escuela. Las y los entrevistados señalan las formaciones de sus estudiantes antes de entrar a la sala, la división por género en la sala, sentarse y paparse cuando entre un adulto, saludar al unísono, levantar la mano, horas y espacios definidos para moverse. Así cada docente genera pautas de movimiento, transformándolas en rutinas para su quehacer pedagógico.

La danza desde el campo del análisis del movimiento, puede estudiar estas pautas de movimiento en relación al tiempo, espacio, energía, flujos, las cuales son aprendidas por quienes componen el espacio escolar. Entrecruzando estas premisas, podemos decir que en la escuela se produce un entrenamiento-aprendizaje del cuerpo, adoptando esquemas de conducta, acercándose a lo que se conoce como estilos corporales que propone Laban (Isla, 1995), que permite la comunicación.

Cuerpo e interacción corporal

En el quehacer pedagógico, las y los docentes interactúan constantemente con sus estudiantes, por lo cual el cuerpo en un sentido material, se encuentra presente, siendo la forma primaria de interacción. Desde esta relación, surge la discursividad del cuerpo como un lugar de conflicto en la interacción entre docentes, estudiantes y la comunidad educativa en general, en relación a los límites corporales.

La interacción y las formas de relacionarse en la escuela son un constante debate dentro de la comunidad educativa. Así, la educación se da a partir de la interacción entre actores: no puede haber acto educativo sin interacción social. Gran parte de las y los docentes buscan mantener una relación cercana con sus estudiantes y así generar espacios de confianza: “yo como profe me gusta tener una relación cercana con mis alumnos donde ellos se sientan con la libertad de poder hablarme y contarme lo que les pasa o cómo podemos solucionar ciertos problemas que tienen [...]” (profesora educación básica, E.5.14). Esta proximidad se comprende ya que la escuela es un lugar donde las y los estudiantes pasan mayor parte de su tiempo, siendo sus docentes a quienes ven constantemente.

Hoy esa cercanía que se produce, se encuentra conflictuada en relación a la interacción corporal que involucra. Es un punto de conflicto que las y los docentes entrevistados manifiestan, entendiendo por interacción corporal: proximidad, gestualidad y movimiento. En la interacción, el

cuerpo funciona como signo del individuo, el lugar donde se diferencia y genera su distinción con el resto del mundo (Le Breton, 2002). Por tanto, es desde sus límites donde se encuentra el conflicto:

[...] uno es demasiado cercano. Que es de los alumnos que te abrazan, que te dan besos, en la cara obviamente... Que te dan besos, que de repente tu estas escribiendo en el libro y llegan por detrás y te abrazan. O sea, antes se daba mucho eso. (profesora de química, E.1.20)

Las manifestaciones corporales son parte del cotidiano del docente en la interacción con el estudiante. Los brazos, los besos y los demás gestos van de la mano con una cercanía y muestra de confianza. Esto es lo que Le Breton (2018) llama implementaciones del cuerpo en el encuentro entre actores, donde los rituales, signos, movimientos corporales acompañan la emisión de palabras, miradas y sentidos. Se genera así el acto comunicativo. Acto que como se menciona, está conflictuado.

Todo parece apuntar a que el conflicto de límites corporales en la interacción, se relaciona con el cuerpo como un lugar donde puede ocurrir abuso hacia la o el estudiante. Es así como los establecimientos educacionales han generado una serie de protocolos, como lo señala una de las entrevistadas:

Pusieron cámaras en la sala, cámaras y en la puerta... ¿cómo se llama?... puertas con vidrio para ver lo que sucedía adentro. También en un momento por una situación x del colegio, por un profesor, tu no podías tocar a los alumnos para corregir y no podías... como la sala de ese colegio está en un subterráneo, tenías que trabajar en salas a la vista de todo el mundo por los ventanales grandes. (profesora de danza, E.2.10)

El establecimiento aplica una serie de normas, buscando regular la interacción entre docente y estudiantes. En términos disciplinarios, se observa un énfasis en la regulación de los espacios físicos y las maneras de ser cuerpo. Las maneras de ser cuerpo se vigilan a través del término “transparencia”, que en este caso se grafica claramente con el uso de vidrios en las salas y cámaras de vigilancia para poder observar continuamente lo que sucede al interior del lugar. Estas normas repercuten en el quehacer pedagógico de la docente de danza y en su saber disciplinar, ya que interroga sus prácticas pedagógicas, como por ejemplo corregir una postura corporal tocando al estudiante, lo cual es un método que ya no puede ser aplicado.

El contacto físico y la normativa de no tocar a las y los estudiantes, nos habla sobre el cuerpo como límite con el otro, siendo la piel, la carne una barrera que establece el límite. El cuerpo como límite, es propia de la sociedad occidental moderna, delimitando la frontera entre individuo y el afuera (Le Breton, 2002). A esto agregamos, desde el análisis de Butler (2007), que lo que conforma el límite del cuerpo no es solo material sino social; así, la superficie del cuerpo está significada socialmente. La relación física entre docente y estudiante ve sujeta a interpretaciones con las significaciones sociales que se le atribuye al cuerpo: “cuando el niño se acerca, y me va a abrazar, yo voy con los brazos arriba. Para que no se preste para malos entendidos” (profesor de educación física, E.7.12). Es decir, el profesor es consciente de las interpretaciones corporales.

A manera de resguardo, las y los docentes manifiestan que han tenido que cambiar sus formas de interactuar, marcando límites proxémicos. Este resguardo va en relación a las significaciones e interpretaciones a las que está sujeto el cuerpo, la gestualidad, el movimiento y la proximidad en la interacción, por lo que son los propios docentes quienes establecen límites.

Un mismo gesto o movimiento en la interacción puede tener diversas interpretaciones en distintos momentos. Así por ejemplo, ante posibles conflictos y con cuidado de no transgredir límites, las y los docentes ponen sus propias barreras de protección donde se busca

el contacto nulo en términos de proximidad. El docente comprende el cuerpo como un lugar conflictivo, lo que lo lleva a cambiar las formas de interactuar con sus estudiantes, como una forma de resguardo. Con este cambio en la forma de interactuar, la/el docente percibe el cuerpo en la interacción como una molestia, por el conflicto que puede llegar a generar, lo que, finalmente lo lleva a promover prácticas de interacción que borren el cuerpo (Le Breton, 2018).

Desde la experiencia virtual que han tenido las relaciones educativas, el conflicto de proximidad deja de ser el de potencial abuso, sino más bien, genera conflicto en cuanto que este desaparece. Deja de estar la materialidad, desvanecida por los medios digitales. Como se analizó anteriormente, en el proceso de clase online, se afecta el cuerpo como medio de expresión-comunicación, lo que repercute en la interacción entre el docente y el estudiante.

Las y los docentes perciben que las y los estudiantes dejan estar, al no estar visiblemente su materialidad, ya que en su mayoría no prenden cámaras ni micrófonos. Uno de los entrevistados manifiesta que no interactúa con personas en la enseñanza virtual, sino que “tú estás enseñando a individuos que tienen buenas o malas conexiones” (profesor de matemática, E. 8.22). Por otro lado, cuando el cuerpo desaparece a través de los medios digitales, se crean otras formas de interactuar

[...] cómo hemos ido buscando otras formas de... Yo admiro a los jóvenes con estos

stickers... Hay todo un lenguaje que ha nacido... Es super rico. Es super simpático.

Ahora, a mí me gusta. Hay gente, puedes encontrar literatura que te van a decir que es

pésimo. Yo encuentro que uno siempre encuentra la forma o encuentra los modos de

expresar afecto. (profesor de matemática, E.8.19)

De la mano al borramiento del cuerpo que se produce producto desde la virtualidad, se interactúa a través de medios digitales, generando una extensión del sujeto a partir del ícono, lo que puede ser utilizado en la relación docente y estudiante.

Gran parte de las y los docentes asumen como parte de su quehacer pedagógico enseñar maneras de entender el cuerpo, tanto personal como de los demás. Es así como esto se relaciona con el discurso del cuidado del cuerpo en relación a los límites proxémicos:

[...] al menos en mis clases siempre se recalca que el cuerpo... por ejemplo el cuerpo de Montserrat es el cuerpo de Montserrat. Pedrito no tiene por qué poner una mano en el hombro de Montserrat si a Montserrat le molesta que Pedrito ponga la mano en su hombro. O que Juanito vaya y le ponga la mano en la cintura, si a Montserrat le molesta. ¿Por qué? Porque el cuerpo es de Montserrat, no es ni de Juanito ni de Pedrito. (profesor de educación física, E.7.19)

De este modo se enseña el cuerpo y se establecen los límites que deben mantener con él, enseñando consentimiento, donde ellas y ellos tampoco pueden traspasar la proximidad con el cuerpo de los demás. Es así como surgen a nivel discursivo del saber pedagógico el concepto de “respeto” para enseñar sobre el cuidado del cuerpo y los límites. Se enseña maneras de ser cuerpo, en cuanto a gestos, movimientos y proximidades, abordando el respecto como valor educativo.

Todas estas maneras de ser cuerpo en la interacción entre docentes y estudiantes, lo podemos asociar con lo que Le Breton (2018) denomina etiqueta corporal; los individuos, en este

caso, los docentes, adoptan en función de las normas implícitas, formas de ser cuerpo. Por tanto, las y los docentes configuran sus etiquetas corporales en relación a su experiencia pedagógica, configurando así sus maneras corporales, desde la gestualidad, la proximidad, el movimiento en la interacción con sus estudiantes.

En línea a este análisis, queda abierta la interrogante de cómo la danza y la pedagogía, ante el conflicto de límites corporales, ve problematizado en su quehacer, en el uso de sus metodologías y propuestas de actividades en su enseñanza, toda vez que sus metodologías involucran proximidades y cuestiona los límites corporales de la vida cotidiana.

Cuerpo y performatividad

Del saber pedagógico docente, se identifica el discurso performativo del cuerpo. Este saber inscribe en el cuerpo categorías y significaciones relativas en este caso a la sexualidad, el género, lo racial y migrante, desde su experiencia pedagógica. Para facilitar el análisis, se parte identificando los discursos en torno al género e identidad sexual, para luego continuar con el análisis del cuerpo migrante que conlleva componentes raciales; convergiendo en cuanto a la performatividad.

En relación al género, el cuerpo es percibido por las y los docentes en términos binarios. Es decir, existe una distinción entre niños y niñas, mujeres y hombres, lo femenino y lo masculino. En la descripción de su quehacer pedagógico se encuentran estas nociones, donde docentes se enfrenta a situaciones en la cotidianeidad educativa que develan el binarismo instaurado:

[...]yo tengo apoderados que tienen sus hijos, varón y mujer y dicen: “No le voy a poder pagar a los dos la universidad, así que mi hijo va a ir a estudiar. O sea, ya vetó a la niña ¿ya? Entonces obviamente esa niña va a perder más el interés por aprender, por salir adelante. O que los mismos chiquillos le estén diciendo “ah, si ustedes no son buenas pa’ los números”. Obviamente eso empieza a interiorizarse. Y a aceptarlo. Entonces, si influye. (Profesora de Química, E. 1.22)

Durante la entrevista, la docente caracteriza al lugar geográfico donde se encuentra, Puerto Aysén, como una comunidad profundamente machista. Así, frecuentemente se enfrenta a este tipo de situaciones, que distinguen a estudiantes en mujer/hombre, generando discursos y prácticas segregadoras por género, donde a las estudiantes se les puede llegar a restar de procesos educativos por ser mujeres. Esto se explica por la serie de significación que se inscriben en el “ser mujer”, como por ejemplo, que el lugar de estudios es primordialmente masculino. La docente afirma, que esto se reproduce por las generaciones a partir del contexto social en que se encuentran.

Ante este tipo de situaciones, las y los docentes asumen como parte de su quehacer, intervenir para contrarrestar los discursos segregadores del espacio educativo. De igual manera perciben que sus propios estudiantes reproducen estos discursos. Es por esta discusión, que uno de los entrevistados aborda como parte de su quehacer pedagógico y como parte de su saber disciplinar, la educación en relación a género e identidad sexual, desde valores como la tolerancia y el respeto: biología, donde se aborda en el saber disciplinar el estudio biológico del cuerpo, el profesor integra en la discusión la segregación y discriminación que se produce en relación al género e identidad sexual, contrarrestando esta situación, inculcando el respeto, la tolerancia y la integración a través de actividades educativas.

Pese a que gran parte de las y los docentes manifiestan generar espacios y dinámicas que no reproducen estas diferencias según género, algunos entran en contradicciones discursivas. Por un lado, buscan no generar distinción entre niñas y niños, sin embargo, terminan reproduciendo prácticas en términos binarios.

No se genera el estigma de que “no, ellas son mujeres, se les tiene que hacer algo más simple”, o “no, porque ellos son hombres, van a hacerlo mejor que las niñas”. La idea es que ellos se den cuenta de que tanto hombres como mujeres tienen la misma capacidad, las mismas habilidades. (Profesor de Educación Física, E.7.8)

Desde su percepción como docente, no debiese haber una distinción desde el género en el quehacer de su asignatura. Hasta ahí, podríamos decir que el docente desafía el discurso binario. Sin embargo, es el mismo docente quien, en otro tipo de prácticas reproduce esta distinción: “[...] se sale por grupos. Vamos saliendo: las niñas primero salen con la profesora asistente de cada nivel, y los niños salen conmigo o con la profesora {...}” (profesor de educación física, E.7.8). Lo que hace el docente, es establecer un orden para poder desplazarse por la sala, y ese patrón de formación está dado en términos binarios, distinguiendo a los estudiantes de quienes son “niñas” y quienes son “niños”.

Este orden binario presente en las dinámicas de clases del profesor, las podemos encontrar también en las prácticas de danza, en donde, técnica por ejemplo como la académica, generan claras distinciones entre mujeres y hombres, ya sea en tipos de movimiento, cualidades de movimiento, y distribuciones espaciales.

La profesora de religión, también evidencia este tipo de contradicciones, donde busca integrar el curso donde niñas y niños trabajen juntos. Sin embargo también dice que “es mejor trabajar con hombres y mujeres en grupos, porque las niñas aprietan de repente un poco más a los niños [...] porque el niño es más conversador” (E.4.19). La docente, atribuye según las inscripciones que llevan los cuerpos de sus estudiantes, características que permiten trabajar en conjunto, en términos binarios. Las niñas son quienes contribuyen a que el grupo trabaje, ya que, el niño, por el solo hecho de ser niño, sería más conversador. Esta situación de binarismo que viven los docentes, se debe comprender desde una matriz heterosexual que divide los cuerpos desde una anatomía sexual, entre cuerpos hombres y cuerpos mujeres. Esto da paso a lo que Butler (2007) denomina estilos corporales, que se forma a partir de la sedimentación de norma de género que se atribuyen a un “sexo natural”, a estas ficciones de hombres/mujeres que se instauran impositivamente, en este caso, en el espacio educativo.

No es de obviar que el saber disciplinar de la docente anteriormente citada pertenece a la religión, específicamente católica, lo cual es algo a tomar en consideración en la configuración social. En la misma línea, la docente narra su experiencia con un estudiante homosexual: “Pero si tuve el caso de un alumno [...]Y ese niño... sus maneras... siempre me llamó la atención” (E.4.16). Es decir, en la observación del estudiante, en las maneras de ser cuerpo, su expresión, sus gestos y movimientos, encuentran disonancias que no van acorde al cuerpo heterosexual, lo que develaría la orientación sexual del estudiante. Así, el cuerpo es una performatividad materializada en el cuerpo, donde el género y la identidad sexual se identifica con los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales que crean la ilusión de un género (Butler, 2002).

A partir de este análisis, es que podemos decir que las y los docentes, perciben el discurso binario del cuerpo desde su experiencia pedagógica, en una distinción de género entre mujeres y hombres. Esto, en palabras de Butler (2002;2007) está dado bajo las lógicas de la performatividad, entendiendo que el cuerpo es un lugar donde se inscriben significados, lo que lleva a una serie de actuaciones, en función del género. Y así lo observamos en la danza, tanto en sus prácticas como en su quehacer pedagógico.

Bajo la inscripción de significados, es que encontramos en las y los docentes el discurso desde la migración y raza. A modo de ejemplo, la profesora de danza describe su experiencia con una estudiante colombiana, donde relaciona cualidades de movimiento y maneras corporales con el origen de procedencia, el cual es “suelto” en comparación al “cuerpo chileno”: “nosotros al revés, nosotros somos más cuadraditos y es mucho más fácil para nosotros que nos digan levante la mano arriba y la levantan directo arriba. En cambio, la otra [colombiana] hace otro tipo de movimiento” (E.2.17). Por tanto, se atribuyen determinadas cualidades corporales, en una diferenciación entre el “nosotros” y el “otro” extranjero.

Del mismo modo, otros docentes distinguen en las maneras corporales al estudiante extranjero: “Tengo, por ejemplo, un par venezolanos, Hay uno de Puerto Rico. Es super interesante. Son distintos, son diferentes. [...] Es notorio. En todo sentido. Desde cómo se mueven, en como hablan, el timbre de la voz, el acento obviamente” (profesor de historia, E.3.19; E.3.20). Nota, a partir de la corporalidad, diferencias que las y los docentes relacionan directamente con los orígenes geográficos de los estudiantes.

Desde un aspecto actitudinal, las y los docentes perciben características diferentes en relación al origen geográfico. Perciben actitudes manifestadas desde el cuerpo, que distingue a un “ellos” y un “nosotros”. Desde el cuerpo las y los estudiantes e incluso docentes distinguen formas de ser entre quién es de la Región de Aysén, y quién no. En este sentido, esta percepción genera las dinámicas de interacción. Así se constituye la distinción entre un “nosotros” y los “otros”, que desde Palominos (2016), se puede decir que ese otro no llega a integrarse del todo a la comunidad, ya que su misma presencia marca los límites, como por ejemplo, desde lo actitudinal y las maneras corporales.

En resumen, entendemos el discurso del cuerpo de las y los docentes desde la performatividad, siendo el cuerpo un lugar donde se inscriben una serie de significaciones, desde la sexualidad, la raza, la migración, los movimientos corporales. Desde ahí, las y los docentes reproducen un discurso binario del cuerpo en cuanto a género, a la vez que buscan contrarrestar la segregación que genera. Así mismo se relacionan ciertas formas de ser cuerpo, según el origen territorial, en una distinción de un “ellos” y un “nosotros”. Así mismo, viene al caso preguntarse sobre cómo la danza, desde sus prácticas de oficio, como en el ámbito educativo, se posiciona ante el cuerpo desde lo performativo, pudiendo contribuir incluso, desde el saber de sus técnicas corporales, a la visión binaria del género, o a la inscripción de estilos corporales en relación a la raza.

Conclusiones

La investigación tuvo como objetivo principal analizar los discursos sobre el cuerpo, que tienen las y los docentes de establecimientos de educación escolar a partir de sus saberes pedagógicos. Los discursos se elevaron a partir de las entrevistas realizadas a docentes de diversas asignaturas y contextos, los cuales configuran su relato desde la experiencia, develando sus saberes pedagógicos, articulando discursividades en torno al cuerpo.

Es así como en las secciones anteriores, se analizan los cinco principales discursos identificados en torno al cuerpo, los cuales fueron analizados incorporando elementos de discusión de la danza, generando una aproximación desde la danza a las demás asignaturas que conviven en la escuela.

Por una parte, encontramos el discurso que vincula el cuerpo y el aprendizaje, lo que da cuenta de una clara división dual entre cuerpo y sujeto, siendo posible generar la distinción entre

materialidad y mente. El saber pedagógico da cuenta de la parcelación de saberes en la escuela, distinguiendo los conocimientos que corresponden a la mente, como por ejemplo historia o matemática y los que corresponden al cuerpo como educación física o danza. El cuerpo cumple una función principalmente complementaria a la mente. Desde ahí que los usos principales del cuerpo para las y los docentes, es como recurso de aprendizaje, ya sea para acceder a la mente y así cumplir los objetivos de aprendizaje que apuntan hacia la mente, como también para generar maneras corporales que vayan al servicio de sostener al sujeto.

Así mismo, las y los docentes entienden el cuerpo como un lugar de cuidado, en el sentido que anteriormente mencionábamos: como el cuerpo-recipiente que sostiene al sujeto, que radica principalmente en la mente. De esta manera, las y los docentes toman como parte de su quehacer, el enseñar el cuidado del cuerpo, reproduciendo formas de ser cuerpo. Así, la higiene, la salud, las posturas corporales y los límites del cuerpo, son elementos que considerar al abordar el cuerpo como lugar de cuidado.

El cuerpo cumple una función comunicativa, en cuanto medio de expresión. En este sentido, las y los docentes develan que el cuerpo es algo que se observa, generando dinámicas de comunicación. Así a partir de la observación del cuerpo, las y los docentes pueden comprender a sus estudiantes, en cuanto el cuerpo manifiesta emociones, sentimientos, actitudes, a través del gesto, la mirada, la postura y las cualidades de movimiento. En ese sentido, el cuerpo es portador de significados.

Otro discurso que encontramos desde el saber pedagógico de las y los entrevistados, es el conflicto en la interacción en relación a los límites corporales. Desde el discurso moderno, el cuerpo, la piel, actúa como barrera que distingue al sujeto con el exterior; en ese sentido, se posicionan socialmente, límites corporales que regulan la proximidad, el movimiento y la gestualidad. Desde esta perspectiva, las y los docentes perciben cambios en las formas de interacción, por un tema de cuidado del cuerpo en relación a sobrepasar los límites corporales, que lleven a generar prácticas o interpretaciones de ellas en correlación al abuso sexual.

Por último, encontramos el discurso del cuerpo en un sentido performativo. Se inscriben en el cuerpo categorías y significaciones relativas a la sexualidad, la inmigración y raza. Esto se manifiesta en las formas de ser cuerpo de sus estudiantes, lo que es percibida por las y los docentes, derivando en significaciones y categorizaciones. Estos discursos se plantean desde un binarismo sexual, y a formas de ser cuerpo según origen territorial, generando distinciones entre el “nosotros” y “ellos”.

De este modo, los discursos indagados y analizados a lo largo de esta investigación, se comprenden claramente de la mano a la discusión teórica de la misma. Es así, que los diversos discursos del cuerpo, como el cuerpo máquina, la comprensión performativa del cuerpo, ente otros, se pueden entender desde la visión dual del cuerpo, la cual se plantea desde la modernidad como el modelo para incorporar nuestra existencia. Pero esta investigación, aborda la discusión de estos discursos, y los lleva al contexto de la educación, desde donde, la danza también problematiza el cuerpo.

Desde la danza, su enseñanza y su inserción más profunda en los espacios educativos formales, viene al caso preguntar por el papel que cumple en la escuela y la formación del estudiante. El saber y conocimiento, tanto explícito como implícito que circula en la escuela, incumbe constantemente en el cuerpo, como se aprecia en la investigación, indistintamente de la parcelación de saberes (asignaturas) descrito por docentes. En ese sentido, es deber de la danza

preguntarse por el saber del cuerpo-sujeto y disputar su lugar y generar propuestas educativas integrativas, donde el cuerpo y la mente dejen de apreciarse en una distancia dual, ya que, como se analiza, se aprende a ser cuerpo.

Resulta interesante preguntar por las propuestas pedagógicas de la danza en los espacios educativos formales, como la escuela. Por ejemplo, con respecto al cuidado del cuerpo ¿qué tiene que decir la danza? ¿Cómo la danza se posiciona ante el discurso del cuerpo como lugar de cuidado? Estos cuestionamientos tienen que ir de la mano al análisis de que la danza además disciplinas llamadas “corporales”, se plantean hoy como formas de cultivar el cuerpo, en un sentido de cuidado. Así ¿cómo se relaciona el cuerpo-sujeto en la danza? Esta investigación propone que la danza puede y debe entrar en esa discusión educativa.

El cuerpo como medio de expresión comunicación se aborda desde el saber pedagógico como portador de significados. De igual manera lo realiza la danza al observar su historia y sus múltiples rupturas movilizadoras, que se generan a partir de la discusión entre cuerpo y sujeto. Así, a modo de ejemplo, la danza moderna durante el siglo XX, surge a partir del cuerpo como medio expresivo. Ante este rol comunicativo que le asignan las y los docentes al cuerpo, es importante que la danza cuestione su enseñanza desde ese aspecto: puede (potencialmente) entregar herramientas y habilidades que vayan a reforzar el cuerpo y la comunicación, propiciando incluso una comunicación asertiva. Cobra aún más importancia ante un mundo sumergido en lo digital, que desde el fenómeno pandémico, cuestiona la existencia del cuerpo, resaltando la importancia por contraste del cuerpo material, afectando directamente la interacción comunicativa.

En cuanto a la interacción y los límites que se enuncian en los discursos docentes, surge el cuestionamiento desde la danza sobre sus metodologías de enseñanza, sus formas de interactuar entre los actores educativos en la práctica pedagógica. Esto entra en discusión en relación a la percepción del cuerpo y sus límites corporales, siendo un conflicto latente en la escuela. De esta manera, las prácticas pedagógicas de la danza, como por ejemplo, la corrección de una postura o la observación hacia alguna parte del cuerpo, deben ser repensadas considerando esta discusión.

Ante el discurso performativo del cuerpo es que la danza debe cuestionar también sus prácticas educativas (y creativas) como también sus formas de considerar el cuerpo. En ese sentido, la danza desde sus marcos de saber y de prácticas, tiende desde lo tradicional, reproducir cuerpos en términos binarios, generando estilos corporales distintos en términos mujer-hombre. Ejemplo de ello, es la técnica académica (por nombrar algún ejemplo), y también diversas obras de danza moderna (y también contemporánea) donde se reproducen roles en relación al género y sexo. Del mismo modo, se puede incorporar y reproducir categorías raciales, posicionando el cuerpo a partir de cualidades de movimiento asignadas según, por ejemplo, el origen de procedencia.

Por otro lado, la investigación contribuye no solo a caracterizar cuáles son los discursos de cuerpo en un sentido general, sino que indaga sobre cuáles son las maneras de comprender y enseñar cuerpo, y el lugar que le asignan, actores importantes en la educación como son las y los docentes escolares. Por tanto, lo importante de esta investigación es que identifica las discursividades del cuerpo, pero desde la experiencia de las y los pedagogos, que es lo que termina reproduciéndose en el aula, en el acto educativo, quedando como saber y prácticas del cuerpo.

Finalmente se destaca uno de los aportes de esta investigación: genera una triada entre humanidades, danza y educación. Recoge alguna de las discusiones teóricas provenientes de las ciencias sociales en relación al cuerpo, siendo importante para dar consistencia al análisis de la discursividad de las y los docentes. Pero, al mismo tiempo, la problematización que realiza proviene desde el que hace de la danza, que como disciplina, desde su configuración histórica y de transformación, apela siempre a la discusión del cuerpo y sus discursos. La danza, es una disciplina

que tiene hoy un rol en el plano educativo formal, siendo importante entonces indagar como la danza problematiza el contexto educativo. Desde ahí surge en la investigación la discusión de cuerpo y educación. Por tanto, el principal aporte de esta investigación, es el diálogo entre humanidades e investigación pedagógica, desde la problematización que realiza la danza desde los discursos del cuerpo. Desde este lugar, cabe preguntarse sobre que danza se quiere enseñar, que discursos reproduce la danza y cuál es su papel en la educación en cuanto a la enseñanza del cuerpo.

Referencias

- Ayala, M., Noreña, N., y Sanabria, M. (2015). El cuerpo: un saber pedagógico pendiente. *Revista Tesis Psicológica*, 174-188.
- Barnsley, J. (2008). El cuerpo como territorio de la rebeldía. UNEARTE.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Díaz, V. (2010). Fundamentos teóricos del saber pedagógico. *Investigación y Postgrado*, s.n. .
- Fossati, y Busani. (2004). Cuerpo, aprendizaje y poder en la escuela. *Revista Pilquen. Sección Psicopedagogía*(1), 1-13.
- Foucault, M. (2018). *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Galán, G. (2009). Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica. *Historia y Grafía*(33), 167-204.
- Isla, H. (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México, D.F.: Cenedi Danza/ INBA.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Le Breton, D. (2018). *La sociología del cuerpo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Millán, L. E. (2012). Cuerpo y subjetividad: hacia una pedagogía desde lo corporal. *Saber. Revista Multidisciplinaria del Consejo de Investigación de la Universidad Oriente*, 191-195.
- Palominos, S. (2016). Racismo, inmigración y políticas culturales. La subordinación racializada de las comunidades inmigrantes como principio de construcción de la identidad chilena. En M. E. Tijoux, *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración* (págs. 187-212). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Pateti, Y. (2007). Reflexiones acerca de la corporeidad en la escuela: hacia la despedagogización del cuerpo. *Paradigma*.
- Perrenoud, P. (2011). Desarrollar la práctica reflexiva en el oficio de enseñar. *Profesionalización y razón pedagógica*. Barcelona: Graó/ Colofón.
- Sandoval, C. (2002). *Investigación Cualitativa*. Bogotá: ICFES.
- Schön, D. A. (2008). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Madrid: Paidós.

Stefoni, C. (2016). La nacionalidad y el color de piel en la racialización del extranjero. Migrante como buenos trabajadores en el sector de la construcción. En M. E. Tijoux, *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración* (págs. 65-75). Santiago de Chile : Editorial Universitaria.

Tijoux, M. E., y Palominos, S. (2015). Aproximaciones teóricas para el estudio de procesos de racialización y sexualización en los fenómenos migratorios de Chile. *Polis- Revista Latinoamericana*, XIV(42), 247-275.

Zuluaga, O. (1999). Pedagogía e historia. La historicidad de la pedagogía. La enseñanza, un objeto de saber. Santafé de Bogota D.C.: Siglo del Hombre Editores.

Recibido: 19 de diciembre de 2022

Aceptado: 23 de diciembre de 2022

Entrevista a Antonia Fernández Vergara en el marco de su visita a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano¹

Guillermo Becar Ayala²

Entrevistador

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

Guillermo Becar Ayala: Le doy la bienvenida a todas las personas que se puedan conectar a este espacio audiovisual de conversación, o también a través de la lectura del artículo que vamos a dejar alojado en la Revista Actos de la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Soy Guillermo Becar Ayala, director de la Escuela de Artes Escénicas y Audiovisuales. Le doy la bienvenida a todas ustedes; y doy, por supuesto, la bienvenida a Antonia Fernández Vergara, quien es actriz directora teatral, y pedagoga teatral. Quien va a estar compartiendo con nosotros los meses de diciembre y enero junto a la Facultad.

Antonia, bienvenida.

Antonia Fernández Vergara³: Muchas gracias.

Guillermo Becar Ayala: Mucho gusto en conocerte, un placer también compartir, recibir tu energía, y poder conversar contigo previo a esta entrevista. Quisiera que te pudieras presentar en primera instancia, para que desde ti podamos conocer un poco sobre tu historia, sobre tu trayectoria también en relación con tu vínculo con el teatro, las artes escénicas, y también las matemáticas, por qué no, en relación al espacio que fue tu primer impulso.

Antonia Fernández Vergara: Ah, sí, muy importante.

Bueno, hola a todas y todos... eh... Muy emocionada, primero que todo porque esto ha sido un largo itinerario previo para llegar aquí. Entonces siempre me emociona la concreción del deseo y la voluntad que tuvimos con un grupo de amigos chilenos para que se diera este encuentro.

Luego, muy emocionada con la instalación porque la casa es muy bonita, muy bella. Y tiene... se ve que tiene mucho trabajo, que tiene acumulado mucha experiencia de creación, y la gente dele quipo está muy atareada, lo cual habla favorablemente de las cosas que se cocinan en este lugar.

Estoy un poquito nerviosa, porque no me gusta hablar mucho ante las cámaras, pero intentaré para presentarme, decir que yo provengo de las artes escénicas -que vengo de cuba, eso ya lo saben- que soy graduada del Instituto Superior de las Artes de la ciudad de la Habana, de la universidad de las artes; ISA, que durante mucho tiempo fue la única universidad de artes con amplio perfil que existió en América latina, que ya tiene 40 años de fundada. Eh, que es un lugar que tiene la característica de que las personas que pasamos por ahí, después de que nos graduamos, todos nos quedamos, de

¹ Entrevista a Antonia Fernández Vergara: <https://www.youtube.com/watch?v=xIXcjwN3g8A>

² Magister en Investigación y Creación Artística, Universidad Mayor. Licenciado en Danza, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Director Escuela de Artes Escénicas y Audiovisuales, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Santiago, Chile. gbecar@academia.cl

³ Doctoranda en Ciencias sobre Arte, Universidad de las Artes. Máster en dirección Escénicas, Universidad de las Artes. Licenciada en Artes Escénicas con especialización en Actuación, Instituto superior de Arte. Habana, Cuba. contacto@antoniafernandezvergara.org

alguna manera, vinculados a ese lugar; emocional y creativamente también. Ahí yo me gradué de Actuación. Fue mi primera carrera. Luego hice un Máster en dirección, y ahora estoy de doctoranda haciendo mi proyecto de investigación para mi grado científico en dirección escénicas, y en artes escénicas.

Yo en La Habana provengo de una familia de artistas. Mi abuela era una cantante super famosa, a ver si conocen, una de las más famosas cantantes de todos los tiempos, se llamaba Rita Montaner. Mi madre era actriz. Mi tía Teté Vergara fundadora del ICAIC⁴, o sea del grupo que formó el ICAIC; el instituto de cine cubano. Yo provengo de ahí, de ese entorno familiar muy enraizado en la cultura cubano, en las artes escénicas, en el cine.

Mi padre no, mi padre era biólogo. Y por ahí está la línea que me vincula a las ciencias, y específicamente a las matemáticas. Tengo un tío abuelo que fue matemático, sobresaliente en cuba, también. Entonces yo no quería ser artista, a pesar de que toda mi infancia trascurrió mezclada con las artes escénicas. Cuando yo dije en mi casa que iba a estudiar una carrera de ciencias, que iba a incursionar en las matemáticas, todo el mundo se quedó, así como: ¿y esta niña que tiene que ver son eso? Sin embargo, a mí me apasionan las matemáticas, porque estructuran un pensamiento. Porque grafica y sintetiza el pensamiento abstracto. Curiosamente yo lo veo muy vinculado a esas estructuras que tiene que tener el arte para que se exprese lo inefable, lo inspirado, esa parte subjetiva que tiene el arte. Poética que tiene el arte. Esa ideación que tiene el arte siempre está anclada en una parte estructural de base. Un pensamiento que se tiene que formular.

Entonces es ahí donde yo he venido investigando durante tantísimos años, a través de las estructuras de acción; de la acción como una herramienta. Eh. Para poder llegar a concretar el hecho artístico, y ver ese pasaje que existe entre lo real vivido y lo real representado. Somos individuos que venimos de una realidad que vivimos conforme a nuestra educación, a nuestra cultura, a los patrones heredados, a lo que tenemos en el sistema formativo; pero luego esa realidad la tenemos que sintetizar, para que, específicamente, en el teatro, que tiene tantas modalidades extrañas. Por lo menos tiene cuatro paradojas muy bien reconocidas que es: espacio que no es espacio, tiempo que no es tiempo, persona que no es persona, ¿no? Y me faltó una que no me acuerdo. Eh. Y realidad que no es realidad.

La gente va al teatro a ver que una obra que ocurrió en el 1814, pero estamos en el 2022, y sin embargo cree convencionalmente que estamos durante el tiempo de la representación en esa época. El espacio; esto no es París, es Santiago de Chile, sin embargo, creemos que es París. Y, por último, una dicotomía de la identidad; persona que no es persona, porque la persona que ejecuta el acto teatral no es el personaje, sin embargo, lo cree. O sea, que estamos todo el tiempo creyendo una vivencia que no es tal.

Entonces yo me empecé a meter filosóficamente en qué cosa era ese mundo de ideación convencional donde representamos, o sea, volvemos a vivir algo, pero con relación a unas reglas que se basan en las de biología, que se basan en las de la física, pero que son reinventadas convencionalmente, son reinterpretadas convencionalmente, y entonces eso inmediatamente te lleva a la realidad del signo. O sea, que lo que tú estás trayendo de la realidad es una abstracción, y lo estás poniendo conforme a un signo, y eso ya inmediatamente se volvió matemático, porque si ya son relaciones espacio-temporales con signos, vi ahí una relación muy estrecha que se podía investigar para que todo ese contenido poético, ese contenido por vivir que está en la ideación de

⁴ Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos

los anhelos, de los deseos, de las representaciones, de los sueños, de la experiencia pasada. O sea, construir ese puente, construir ese puente para poderlo concretar, y crear un atajo para que el artista no tuviera que esperar estar inspirado para poder crear algo concreto que se pueda repetir. Porque eso es lo que tiene el teatro; tienes que asistir a eso una vez, y otra vez, y otra vez. Siempre se renueva la forma, pero el contenido está ahí acendrado. Entonces eso es lo que hago.

Guillermo Becar Ayala: Antonia, ¿cuáles son los valores de ir constituyendo sensiblemente estos lugares, estos signos en el espacio escénico? Hablas de representar, o de configurar sitios que no son, ¿no? O sea, que, de alguna manera, lo son, pero tienen una resignificación, otro estado, otro tiempo. Y ¿qué valor tiene para ti construir aquello en el sentido escénico?, ya que hablas también de que has querido observar una línea filosófica reflexiva en torno a dichos ejercicios.

Antonia Fernández Vergara: Bueno, mira, primero que todo tendríamos que hablar de la pertinencia. O sea, ¿es pertinente representar? ¿qué valor tiene? Me encanta mucho una frase de Lorca en el prólogo de Poeta en New York, que dice: “Yo no soy un poeta, soy alguien que se escapa por un bisel turbio del día”. O sea, esa escapatoria por un “bisel turbio del día” tiene una amplia significación. El arte siempre tiene eso. Tiene que ser un escape hacia un universo que nos constituye como humanos, pero que no siempre está presente, ¿no? como crear esa alteridad a la realidad que nos es vital porque sin ese sustrato poético no podemos existir, o sea, podemos existir, pero no podemos alcanzar nuestra plenitud humana, ¿no?

Y Lorca se pregunta a continuación: “¿acaso es útil la rosa?”. Las rosas que utilidad tienen más allá de ser las rosas. Las rosas ¿qué es las rosas?, ¿qué es las rosas? ¿no? Entonces, eso es lo primero: ¿hay una pertinencia para el teatro? Sí.

Solamente vayamos a Hamlet y a los cómicos, o sea, hay una pertinencia para el teatro. Esa distancia de lo representacional nos permite volver a la realidad con un valor incrementado de conocimiento, belleza e identidad. O sea, yo pienso que en ese sentido nos completa. A veces no lo sabemos. Pero nos completa, porque nos sitúa preguntas que en la medida que se respondan nos van a ir retroalimentando y enriqueciendo. Eso es lo primero, pero eso tiene un cómo realizarse.

Durante muchos años en la historia del teatro, si visitamos el drama burgués, o mucho antes el nacimiento de las compañías que inicialmente fueron grupos familiares que encontraban ese beneplácito en ir de lugar en lugar contando historias. Eso lo recoge muy bien la historia del teatro. O sea, eso lo recoge muy bien la historia del teatro. Eh. Se hace una manera empírica, pero nosotros estamos viviendo ya un siglo donde todo converge hacia la investigación, hacia intentar adentrarnos en los porqués.

Las neurociencias últimamente han hecho descubrimiento que el teatro lo ha sabido empíricamente de toda la vida, pero lo están confirmando: que tenemos neuronas espejo, que somos animales imitativos, que tenemos en nuestro cerebro las estructuras necesarias como para poder reproducir realidades, imitar, y siempre está el acto de la comunicación; queremos entender al otro, aunque sea de Japón, de la India, o nuestro vecino. Queremos saber cómo piensa el otro, porque es obvio que no podemos vivir todas las vidas al mismo tiempo, entonces vamos al teatro para poder encapsularlas, y poder tenerlas con nosotros, acompañarnos ese trecho.

Pienso que al final es una experiencia humana, una necesidad de comunicarnos, entendernos, y que la humanidad continúa siendo un misterio, entonces, ese misterio necesitamos atravesarlo, necesitamos saber por qué, y ahí converge con las ciencias, con las matemáticas, con la biología

¿por qué? ¿qué está pasando en mí que yo necesito entender para poder proyectarme? Y, entonces, cuando lo extrapolas al teatro vas viendo una serie de factores que necesitan ser entendidos.

La arquitectura versa sobre el espacio, ¿verdad? pero el teatro también versa sobre el espacio porque somos cuerpos que están en un lugar determinado; en una aquí, y ese aquí es estructurable. Entonces, eso ya es una variable que necesitas entender, pero la entiendes dinámicamente porque le entiendes a través del movimiento. Si la entiendes a través del movimiento, ahí hay un elemento kinético que está interviniendo, y que se está organizando desde los impulsos que están en tu célula hasta el pensamiento que ese impulso detona, y, entonces, si ya llegaste al lugar del pensamiento, bueno, ya te instalaste en la filosofía, te instalaste en la sociología porque ese movimiento está en relación con el otro. Son variantes que se van estructurando ahí.

O sea, desde la pertinencia, si el acto teatral concreto es pertinente o no, te vas adentrando en una serie de cosas que es como una simetría irradiada que va extendiendo esos tentáculos y se va inundando todo, y es lo que nos permite viajar desde el teatro al pasado, y al porvenir, hacia cosas que están por existir, pero que las planeamos o las ideamos; pero que siempre están erradicadas en el presente. Es desde el presente, es de ese cuerpo que está ahí comunicándose con otro, sudando con otro, vibrando con otro, entendiendo el ritmo del otro, respondiendo a él, y llegando a una emoción que yo creo que viene siendo como la coronación de ese esfuerzo, que haya una destilación emocional que es lo que nos hace al final abrazar al arte del teatro.

Guillermo Becar Ayala: Yo quisiera hacerte otra pregunta antes porque mencionaste ya la investigación, y vamos a conversar sobre eso, pero quisiera preguntarte algo más atrás. Es que acabas de plantear la palabra emoción, y antes mencionaste otros conceptos que son súper relevantes para construir la pregunta: es que hablaste de identidad, poética, y pertinencia, entonces quisiera saber también, a modo particular para ti, ¿cuál es el sentido que ha tenido para ti el teatro? Ya que señalabas antes, también, que podemos interpelar a la propia práctica en el sentido de ¿cuál es el sentido o lugar que esto puede tener?

Antonia Fernández Vergara: Mira. Ya voy a cumplir ahorita 60 años, y 35 de práctica teatral, entonces, esta pregunta del modo en que te respondo ahora no te la podría haber respondido 30 años atrás, ni 20 años atrás, que el teatro tenía en mí otras funciones. Hoy día el teatro es una salvación en el sentido más holístico, y en el sentido más personal porque es un madero, un asidero, pero también es un contenedor de experiencias. Es como que todo lo vivido va desembocando siempre en el teatro. Yo quiero que desemboque en otras cosas, yo quisiera hacer otras cosas; yo quisiera hacer joyas, yo quisiera, no sé, hacer una crónica de viaje sobre lugares exóticos, quisiera ser otra cosa, pero en mí como humano transversal la experiencia desemboca siempre en el teatro. Entonces termina siendo un bote, termina siendo una embarcación. Termina siendo ese navío que en las fábulas escandinavas se empujaba con el cadáver para que hiciera su viaje último y trashumante. O sea, que no importa cómo yo termine esta existencia: siempre el teatro va a ser la barca que me va a alejar. No sé si estoy siendo muy poético o muy filosófica, pero para mí hoy día tiene ese sentido. Ha terminado siendo el receptáculo de mis experiencias, la jaula que me encapsula también termina siendo mi presión, pero una prisión, que digamos, me puedo escapar por eso ese bisel turbio del día, o sea; por esa rendija, termina siendo todo eso: una construcción que yo he hecho con mi propia vida, porque en cada momento que se bifurcó y tuve que tomar una

decisión, elegí la teatralidad: elijo la teatralidad cuando me visto porque me visto para el otro, porque me visto para un público posible, aunque este sea inexistente. Entonces, ¿me comprendes? Cuando hago algo, hago algo pensando en el otro porque el teatro es siempre ese viaje de encuentro hacia el otro. Hago algo en lo privado pero que va al encuentro de lo público, aunque sea inaudible, aunque no exista como en realidad: en mi interior; sí. Y por ese camino de lo muy personal, de eso que he construido de manera muy personal como una tabla salvadora he podido ayudar a otros en su viaje, a otros que a lo mejor tenían otro objetivo: más social, más socializador.

A veces en el teatro qué hago: he salido a la calle a hacer teatro callejero, a movilizar personas con un objetivo social específico, apoyar a la comunidad LGBTQ+ en Cuba, apoyar a los animalistas; a ser el telón de fondo de algo que tiene en ese momento una importancia social determinada, pero siempre lo hago desde la particularidad. Siempre lo hago desde esa motivación personal. Ves que cuando yo hago esa travesía siempre estoy dando una respuesta personal, porque en el teatro no se pueden dar respuestas colectivas; generales. El buen teatro siempre ha dado una respuesta personal, es el individuo el que se está interrogando, porque lo estás haciendo con tu naturaleza, lo estás haciendo con tu ADN. Lo estás haciendo con tu experiencia vivida que estás traduciendo esa experiencia a vivida en algo concreto: una partícula, y que es totalmente inflada, porque al final cuando tú ves eso desde una dimensión mayúscula, eso no significa nada. Eso solo significa algo para el que lo hace.

Guillermo Becar Ayala: Además, ese relato depende del otro que es el que especta la obra.

Antonia Fernández Vergara: Exactamente. Se completa en el otro. El verdadero escenario no es la tabla, es la mente del otro que está completando esa información porque es un acto informativo. Estamos poniendo una forma en juego, y la estamos llenando de contenido. Por eso es un acto informativo. O sea, funciona igual a lo que funciona una computadora el teatro. Lo que nos adelantamos millones de años antes. O sea, pusimos en un gesto; la flor. Pusimos en un gesto el loto. Y eso, el otro que lo vio fue quien lo concretó, y quien convenientemente lo leyó en relación con su historia en el momento históricamente, concreto y determinado, que está viviendo en ese momento. Y lo está llenando de sentido, entonces está poniendo en esa flor la flor para el amado, o la flor para el héroe, o para la deidad, o la flor que es la vida.

Guillermo Becar Ayala: Antonia ¿y cómo ha sido navegar? ya en relación con esa referencia que tú hiciste antes ¿cómo ha sido navegar para ti como actriz, en tu paso como mi directora, y en tu lugar como pedagoga? Entendiendo que es el espacio que te llena hoy en relación con el vínculo con el otro, y a propósito de que estamos hablando de que la experiencia artística, en las artes escénicas, al menos, no se acaba lo que yo modelo, en lo que yo diseño, sino que en la experiencia con otro.

Antonia Fernández Vergara: Mira. Yo empecé siendo actriz, te digo, y no quería ser artista, como te expliqué porque venía de un contexto de artistas, y yo quería diferenciarme, entonces por eso me fue las matemáticas, jajaja. Para descubrir, entrando en la escuela técnica, lo primero que hice fue matricularme en el curso de actuación, sabes, el opcional de la escuela técnica fue el de actuación. Y seguí, y en cuanto empecé a actuar comprendí cuánto me gustaba. Fue como si de una

se llenaran todas mis expectativas. Es lo que es la vocación, porque una sola cosa te lo llena todo. No tenía prácticamente dudas de que eso era a lo que yo había venido a este mundo.

Me pasaba el día entero estudiando, me pasaba el día entero ensayando, buscando ensayar más. Era la primera que llegaba, la última que me iba. O sea, estando en ese ejercicio continuo, fuerte, fuerte, fuerte, de muchos entrenamientos; muchos maestros. Daba clases con todo el mundo, fue una época muy buena también, porque en los 80s hubo un *boom* de los teatros de grupo, entonces, trabajé con Eugenio Barba, Julia Valer, Rasmussen, Miguel Rubio, María Teresa, Yuyachkani, trabajé con Andrés Pérez, Trabajé con cuanta persona, con todos los que pasaban por cuba en ese momento, que pasaban todos los maestros. Trabajé con todo el mundo, no me perdía ni una. Entonces, obviamente, esa flor en esos diez años se potenció mucho. Mi maestra Flora Lauten, que es una gran directora de teatro cubana, importantísima pedagoga, Vicente Revuelta, que es un renovador de la escena cubana. Todos ellos fueron mis maestros. A los diez años yo era como una bomba, y tenía mucha intensidad. Mis primeros alumnos decían que yo era la 4.40. Como tomar la corriente con los 440 voltios, y decían: “quiere que caminemos por las paredes”.

Entonces, como actriz, en los años; en el año 94, a mediados de los 90s, empezó el periodo especial en Cuba que fue una crisis muy profunda de la economía que había “opción cero”; cero alimentos, cero transportes, cero de todo. Y los grandes profesores que ya eran mayores en edad no podían ir al ISA porque había que ir en bicicleta. Querían acercarse a dar clases, pero no podían. Entonces, hubo una oleada de jóvenes profesores que entramos a dar clases llenos de pasión, pero cero experiencias prácticas, pero a mí siempre me gustó enseñar, siempre me gustó enseñar, y ahí empecé la práctica de la enseñanza. Dando clases de lo que yo podía transmitir, que era mi propia experiencia como actriz, mi propia experiencia en los talleres, y dando clases dije: pero la manera que yo tengo de enseñar mejor a estos actores en sí, es decir, yo inició el proceso de una puesta en escena porque van a atravesar todo el proceso de la puesta en escena, van a poder trabajar sus personajes, van a ser la obra, la van a ver frente al público; van a recibir las impresiones de público, van a recibir las críticas. O sea, que van a tener la cadena representacional completa desde que nace una acción hasta que eso culmina frente al público, y así fue como dirigir mis primeros espectáculos.

No los dirigí porque quería ser directora, los dirigí porque está dentro de lo que yo ideé como una secuencia lógica del trabajo pedagógico, y así nacieron mis primeros espectáculos. Y fueron espectáculos que desde el primero fueron premiados, recibidos por la crítica, y la gente decía: “ah, pero ha sido una directora”, pero yo nunca me planteé ser una directora, yo lo que quería era enseñar, y siempre he querido enseñar.

Y ahí fue donde yo empecé a investigar seriamente; bueno pero qué cosa significa ser un director. Espérate. Déjame ver cómo se estructura eso, y ahí fueron puliéndose las herramientas, esa fue la dialéctica; o sea: fui actriz, de actriz fue directoría, fui maestra, y después fui maestra de directores, pero porque seguía una lógica de mi propio impulso. Por eso siempre digo: yo soy el resultado de preguntas particulares y respuestas personales que yo dí a las condicionantes precisas que fueron para mí estar en Cuba entre los 90 y los 2000, dando respuestas también porque tenía una responsabilidad con la Universidad donde me formé... para mí era un trauma que se cerrara el ISA, que fue una cosa que se valoró. Si lo que había que hacer era cerrar la universidad porque no había cómo mantener la universidad, y no había profesores en artes escénicas; ¿qué hacemos?, entonces, ¿abrimos cada dos años? en unos cursos, digamos como cortos, dijimos: no, no, no, esta

Universidad tiene que seguir caminando. Entonces fui del grupo de profesores que asumí, de la mano de los más viejos, pero ya, ellos nos asesoraban, nos decían cómo: hasta que empezamos a caminar solos. Esa fue, más o menos, la dialéctica. Y dentro ya de mi investigación, la acción fue ese hilo, esa investigación sobre la acción, el cómo hacer que ese pensamiento fuera concreto, no empírico. No lleno de mariposas, sino que tú atravesar, y aterrizar esa idea en términos de categoría sobre lo que tú estás haciendo. Y ese legado que viene los maestros del siglo 20, que empezó con el nacimiento del Teatro de Arte de Moscú en 1898. O sea, esas preguntas, esas preguntas de Stanislavski a finales de su vida sobre el trabajo concreto sobre la acción, y que después siguieron sus discípulos: Vajtánov, Meyherhold, Mijaíl Chéjov, que tuvieron sus momentos con Brecht. Toda esa escuela de la notación física de Rudolf von Laban, que, si bien llegó a la danza, se inscribió la danza, sirve también a las artes escénicas porque te está hablando del tiempo, ritmo, velocidad, cambios en el espacio, cómo regular los niveles; o sea, de forma tal, cómo regular la energía de forma tal que el actor-bailarín sepa que eso es una cantidad que puede manejar. Que no tiene que esperar en su casa a ver un rayo de luz en la ventana, y que es válido, pero eso te pasa una o dos veces en la vida, pero no te pasa todos los días. Tú tienes que tener herramientas completas para poder operar.

Guillermo Becar Ayala: Y desde esa inquietud: ¿cómo has podido conectar con la acción e investigación a lo largo de tu trayectoria? Porque eres una persona que no solo ha investigado en el marco de la academia -porque ahora estás haciendo tu doctorado- sino que te has posicionado desde una práctica con un vigor en categorías, en investigar sobre sucesos, y también en construir aportes significativos para la sociedad y para estudiantes en Cuba.

Antonia Fernández Vergara: Bueno, formé un grupo. También fue parte de ese devenir, ¿no?, es de esa lógica evolutiva que yo no me la planteé. O sea, sobrevino, pero también decidí porque iba viendo las bifurcaciones que iba abriendo mi camino, pero iba tomando opciones. Porque también vamos envejeciendo, entonces no tengo la misma energía de cuándo tenía 20 años y me dedicaba 8 horas al entrenamiento vocal o físico, y hacía hazañas porque la Antonia de ese momento necesitaba esa energía y explotación. Entonces, cada vez que había una bifurcación yo tomaba una opción. Y en eso llegó un momento en que de tanto dirigir obras con estudiantes, los propios estudiantes me decían: pero, profe ¿por qué no hace un grupo? porque esa práctica se fue acrisolando y ahí va teniendo determinados resultados que yo quería seguir investigando, y para seguir investigando tenía que tener un grupo fijo de personas dónde esa escritura que va derivando del ejercicio se posicionara.

El ejercicio escénico va derivando una escritura una escritura, que no es grafema, una escritura que es corporal. O sea, que es a nivel de actemas y a nivel de inscripción emocional, y de compromiso también de esas personas. Esas personas estaban comprometidas también. En esa investigación estábamos obteniendo resultados para sí, pero estábamos obteniendo resultados por la investigación misma, O sea, eran la fuente de esa investigación, y eso me llevó a tener un estudio un grupo estable que se llamaba Estudio Teatral Vivarta.

Había viajado a la India, fui buscando a Sanjukta Panigrahi, y, entonces, estuve muy vinculada a una de las maestras de Danza Odissi, que fue colaborado del Odin Teatret durante muchos años. Entonces yo me fui allá. Ella estaba muy enferma de cáncer, y me dio clases su maestro. Ahí tuve su orientación de qué debía hacer. Él hablaba mucho escribe hoy, borra hoy, y reescribe mañana.

O sea, esto que hiciste mañana lo reescribes para que te quede un resultado real; confiable. Confiable no porque tú lo digas, sino porque la experiencia ya probó que lo es. Entonces pensé que esto no lo puedo hacer hoy con una persona, y mañana con otra, por lo que tengo que dar todos los créditos a Estudio Teatral Vivarta.

Debo dar las gracias a todos mis compañeros, a todos con quienes he compartido, actores muy jóvenes; yo siempre trabajo con personas muy jóvenes. Idealmente con personas que no tienen mucha experiencia, y ya cuando terminan conmigo se inscriben en otras experiencias, en otras modalidades, en otros grupos: teatro, cine, performance. Han sido muchos actores y actrices; personas que me aportaron mucho, porque yo aprendí más de ellos que ellos de mí. Me dieron el material más rico que tiene el teatro que es el *Bios*, la experiencia de vida.

Yo no tengo cómo recoger en mí la experiencia que vienen de todos ellos: sus procedencias, sus entornos familiares, sus aspiraciones, sus construcciones corporales en sí. Yo no podría ser alta y bajita al mismo tiempo que ellos, y ellos me han dado esa opción, esa multiplicidad, y eso es extremadamente rico, y ha sido potencialmente la dicha de mi pequeño grano, porque después todo eso se resume en mí en mi único grano, cómo diría Clarice Lispector: entre el 1 y el 2 hay infinitos números. Entre mi 1 y mi 2 han existido esos infinitos números. Entre un grano de arena y otro grano de arena, hay infinitos granos que han estado compuesto por todo ellos.

Guillermo Becar Ayala: Te quisiera hacer una última pregunta, en relación, precisamente, en torno al espacio formativo. ¿Qué le dirías tú a jóvenes en relación con qué significa, o qué implica, o cómo se produce investigación en las artes, en este caso el teatro o las artes escénicas?

Antonia Fernández Vergara: Con la experiencia, potenciando la experiencia. Tienes que potenciar la experiencia, no importa cuánto deseo tú tengas, cuánto anhelo, cuántos sueños tú tengas, si eso no está anclado en una experiencia real diaria, cotidiana, de prueba y error; y sobre todo mucho error. De hecho, Estudio Teatral Vivarta significa “el camino del error”, o sea te tienes que equivocar para que ese error te enseñe. En otra acepción significa lo que está más allá del amor, o sea que tienes que tener mucho amor para desear equivocarte. Vendría siendo algo así. O sea, tienes que tener mucho amor, por eso que tú has decidido hacer.

No se te puede olvidar tu primer día, no se te puede olvidar aquello que te llevó por primera vez al tabloncillo, por primera vez a la clase, por primera vez a meterte a la experiencia. Es traumático, lo sabemos. Todos lo que lo hemos hecho sabemos que es traumático porque hay un momento en que todos decimos: “yo no puedo hacer esto”, “¿para qué me quede aquí?”, “pero mira cómo me he lastimado”, “mira lo que me dijo”. Pero todas esas preguntas, esas interrogantes en el camino, son interrogantes en el momento en que te decides. O sea, es una experiencia en el cuerpo, pero tienes que decidirlo, porque el momento en que te decides: ya estás teniendo la experiencia.

Y eso se va a acumular, no importa de la manera que sea, se va a acumular. Si tú insistes eso se acumula, acumula, acumula, y por ley la acumulación va a haber un momento en que va a ocurrir una metanoia. Va a haber una transformación interior que no solo va a ser de tu cuerpo, sino que va a ser específicamente de tu conciencia.]En el momento que ya llegó eso, se elevó el nivel de tu conciencia, y no importa el cuerpo que tengas; todos son bienvenidos... ya no importa la modalidad flexibilidad que tengas porque tú vas a saber cómo operar con eso. Lo vas a transformar. Tú te transformas en la herramienta de ti mismo para tu propio pensamiento, pero eso es tan claro en

perseverancia de la experiencia. No puedes abandonar, si abandonas puede ser solo por diez minutos, cuando te levantas por la mañana: “¿por qué voy a hacer esto? ¡no quiero!”, pero inmediatamente tienes que reconsiderar y tienes que avanzar, porque ese es el único camino, es el camino, que no es de sostenidamente avance, tienes que contemplar que el retroceso y el dar vueltas en círculos, y el estancarte; como en la lavadora, forma parte de ese proceso.

El teatro es proceso, el teatro solo es proceso. Es proceso continuo. Siempre es proceso. Estrenaste y continua el proceso; porque lo que estrenaste hoy, y mañana en la segunda función -la del desastre- también es proceso. Y así la semana siguiente. Y la siguiente temporada. Y cuando llegues al próximo espectáculo, te está sirviendo de plataforma. Pero tienes que tener ganas, todo el tiempo, de saltar al vacío.

En la tumba de Virgilio en Paestum, que es una ruina romana en Italia. Está la tumba del poeta Virgilio, quien está enterrado ahí, y hay un fresco -Il Tuffatore- que es un hombre que está saltando: es un clavadista, pero está saltando al vacío. Cuando yo vi eso, y hasta el día de hoy me sobrecoge, me erizo. Yo vi eso, y entendí qué es el teatro para mí, porque no puedes a nadie. Tú tienes que buscar tu propia imagen, tu propio signo, tu *actema* en lo que es el teatro. Para mí el teatro es Il Tuffatore: siempre estoy saltando al vacío. Ahora mismo en esta entrevista, ahora que se está acabando, es que estoy retomando el hilo, realmente, de mi pensamiento. Todo lo que te dije antes no sirve para nada. Ahora es que realmente entro en la vertiente, en la beta de lo que es real para mí. Todo lo demás es calentamiento. Así que acabo de vivir mi proceso. Y así es siempre; una y otra vez, y otra vez. Hasta que la barca es empujada, y te alejas de la costa hacia lo desconocido.

Guillermo Becar Ayala: Particularmente agradecer tu interés por venir a Chile a compartir tus saberes; y la sabiduría -aunque discutimos mucho, antes, sobre aquello-. Agradecer a la producción, y a la Subsecretaría de las Culturas y las Artes (MINCAP) que es patrocinadora de tu venida. También a la Escuela de la Mancha. Y especialmente a la Facultad de las Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Por recibarnos en este espacio.

Muchas gracias a todas y todos por compartir este espacio junto a Antonia Fernández Vergara.

Antonia Fernández Vergara: ¡Muchas gracias a ustedes!