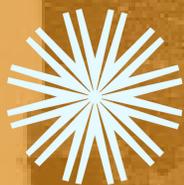


# ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 5. NÚMERO 9. 2023/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD  
**ACADEMIA**  
DE HUMANISMO CRISTIANO

# ACTOS

Revista de investigación en artes

Volumen 5 Número 9 2023

ISSN 2452-4727



**UNIVERSIDAD  
ACADEMIA**  
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

## **Ilustración de portada por**

Catalina Gelcich

Artista Visual. Licenciada en Artes Visuales, Universidad Arcis. MA en Artes Visuales, Universidad de Chile. Certificación del International Baccalaureate Certificate Art and Design, Ginebra, Suiza. Ha formado parte de exposiciones nacionales e internacionales. Sus obras instalativas se desarrollan de manera site – specific, con especial interés en el uso del espacio y el dibujo como desplazamiento. Integrante entre el 2003–2008 del colectivo de mujeres "P/a, Prueba de Autor". Montajista y productora de exposiciones internacionales tales como "The Last Supper", Damian Hirst, "Still Life", Nigel Cooke, Patrick Caulfield, Tracy Emin, "Saatchi Collection", "British Council", entre otras. En el área de la docencia se desempeña como profesora de taller de dibujo y de la cátedra de Historia Comparada de las Artes de nuestra universidad.

## **Correctora de estilo**

Camila Pascal

## **EQUIPO EDITORIAL:**

### **Director**

Hugo Osorio Riveros

<https://orcid.org/0009-0004-1732-6258>

### **Editora principal**

Marisol Campillay Llanos

<https://orcid.org/0000-0002-4716-0939>

### **Equipo editorial**

Guillermo Becar Ayala

<https://orcid.org/0009-0007-5896-3773>

Claudia Cattaneo Clemente

<https://orcid.org/0000-0001-9507-3373>

Patricia Díaz Inostroza

<https://orcid.org/0009-0005-4644-0890>

### **Editores asociados**

Dr © Marco González Martínez, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

<https://orcid.org/0000-0003-4790-7905>

Dra. Leticia Lizama Sotomayor, Universidad Academia Humanismo Cristiano, Chile.

### **COMITÉ EDITORIAL**

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

<https://orcid.org/0000-0001-7093-8609>

Dra. Ana María Harcha. Universidad de Chile.

Dra. Adriana Molina de la Rosa. Universidad Anáhuac. México

<https://orcid.org/0000-0001-7987-3696>

Dra. Daniela Fugellie. Universidad Alberto Hurtado, Chile.

<https://orcid.org/0000-0002-7401-980X>

Dra. Eileen Karmy, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Playa Ancha, Chile.

<https://orcid.org/0000-0003-4174-9694>

Dra. Francisca García. Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0002-9548-5252>

Dr. Ignacio Ramos Rodillo. Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Facultad de Ciencias Sociales y Artes, Universidad Mayor, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0002-3361-3925>

Dr. Gustavo Celedón, Universidad de Valparaíso, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0003-1784-4536>

Dr. Gustavo Geirola, Whittier College, California, Estados Unidos.  
<https://orcid.org/0009-0008-0470-5784>

Dr. Hugo Solís García. Universidad Autónoma Metropolitana, México.  
<https://orcid.org/0000-0002-8511-5784>

Mg. Ingrid Barbosa, Universidad Federal de Bahía, Brasil.  
<https://orcid.org/0000-0002-9715-4190>

Dr. Iván Pinto Veas. Universidad de Chile, Chile  
<https://orcid.org/0000-0003-2546-7523>

Dr. Jesús Tejada. Universidad de Valencia, España  
<https://orcid.org/0000-0003-0532-3960>

Dr. Jorge Dubatti. Universidad de Buenos Aires, Argentina.  
<https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>

Phd. Lola Proaño Gomez. Profesora Emérita, Pasadena City College. Investigadora, Instituto de Investigación Gino Germani.  
<https://orcid.org/0000-0001-9741-5170>

Dra. Lorena Saavedra. Universidad Playa Ancha, Chile.  
<https://orcid.org/0000-003-2282-5161>

Dra. Maravillas Díaz Gómez. Universidad del país Vasco, España.  
<https://orcid.org/0000-0002-2338-484X>

Dra. Marcia Martínez Carvajal, Universidad de Valparaíso, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0002-4953-8739>

Dra. María de la Luz Hurtado. Pontificia Universidad Católica de Chile.  
<https://orcid.org/0000-0002-8668-5383>

Dra. Maria Emilia Tijoux. Universidad de Chile, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0003-2870-212X>

Dr. Manuel Vieites, Universidad de Vigo, España.  
<https://orcid.org/0000-0003-4372-6234>

Dr. Mauricio Barria. Universidad de Chile, Chile.

Dr. Miguel Farías Vásquez. Pontificia Universidad Católica de Chile  
<https://orcid.org/0000-0002-7016-5543>

Dr. Nelson Rodríguez Arratia. Universidad Católica Silva Henríquez, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0002-4878-1374>

Dr. Pablo Berrios. Universidad de Chile.  
<https://orcid.org/0000-0002-0535-636X>

Dra. Paula Florez Quintero. Universidad de Talca, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0003-4310-4558>

Dr. Rolando Alvarado, Universidad Alberto Hurtado, Chile.  
<http://orcid.org/0000-0002-1800-2667>

Dra. Rosa Arisbe Martínez Cabrera, Universidad Veracruzana, México.  
<https://orcid.org/0000-0001-6071-9744>

Dra. Rosalía Trejo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México.

<https://orcid.org/0000-0002-8001-0844>

Dr. Rubén López-Cano. Escola Superior de Música de Catalunya, España.

<https://orcid.org/0000-0001-9266-5138>

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

<https://orcid.org/0000-0002-4597-3733>

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>

## **Ilustración de portada por**

Catalina Gelcich

Artista Visual. Licenciada en Artes Visuales, Universidad Arcis. MA en Artes Visuales, Universidad de Chile. Certificación del International Baccalaureate Certificate Art and Design, Ginebra, Suiza. Ha formado parte de exposiciones nacionales e internacionales. Sus obras instalativas se desarrollan de manera site – specific, con especial interés en el uso del espacio y el dibujo como desplazamiento. Integrante entre el 2003–2008 del colectivo de mujeres "P/a, Prueba de Autor". Montajista y productora de exposiciones internacionales tales como "The Last Supper", Damian Hirst, "Still Life", Nigel Cooke, Patrick Caulfield, Tracy Emin, "Saatchi Collection", "British Council", entre otras. En el área de la docencia se desempeña como profesora de taller de dibujo y de la cátedra de Historia Comparada de las Artes de nuestra universidad.

## **Correctora de estilo**

Camila Pascal

## **EQUIPO EDITORIAL:**

### **Director**

Hugo Osorio Riveros

<https://orcid.org/0009-0004-1732-6258>

### **Editora principal**

Marisol Campillay Llanos

<https://orcid.org/0000-0002-4716-0939>

### **Equipo editorial**

Guillermo Becar Ayala

<https://orcid.org/0009-0007-5896-3773>

Claudia Cattaneo Clemente

<https://orcid.org/0000-0001-9507-3373>

Patricia Díaz Inostroza

<https://orcid.org/0009-0005-4644-0890>

### **Editores asociados**

Dr © Marco González Martínez, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

<https://orcid.org/0000-0003-4790-7905>

Dra. Leticia Lizama Sotomayor, Universidad Academia Humanismo Cristiano, Chile.

### **COMITÉ EDITORIAL**

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

<https://orcid.org/0000-0001-7093-8609>

Dra. Ana María Harcha. Universidad de Chile.

Dra. Adriana Molina de la Rosa. Universidad Anáhuac. México

<https://orcid.org/0000-0001-7987-3696>

Dra. Daniela Fugellie. Universidad Alberto Hurtado, Chile.

<https://orcid.org/0000-0002-7401-980X>

Dra. Eileen Karmy, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Playa Ancha, Chile.

<https://orcid.org/0000-0003-4174-9694>

Dra. Francisca García. Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0002-9548-5252>

Dr. Ignacio Ramos Rodillo. Centro de Investigación en Artes y Humanidades, Facultad de Ciencias Sociales y Artes, Universidad Mayor, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0002-3361-3925>

Dr. Gustavo Celedón, Universidad de Valparaíso, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0003-1784-4536>

Dr. Gustavo Geirola, Whittier College, California, Estados Unidos.  
<https://orcid.org/0009-0008-0470-5784>

Dr. Hugo Solís García. Universidad Autónoma Metropolitana, México.  
<https://orcid.org/0000-0002-8511-5784>

Mg. Ingrid Barbosa, Universidad Federal de Bahía, Brasil.  
<https://orcid.org/0000-0002-9715-4190>

Dr. Iván Pinto Veas. Universidad de Chile, Chile  
<https://orcid.org/0000-0003-2546-7523>

Dr. Jesús Tejada. Universidad de Valencia, España  
<https://orcid.org/0000-0003-0532-3960>

Dr. Jorge Dubatti. Universidad de Buenos Aires, Argentina.  
<https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>

Phd. Lola Proaño Gomez. Profesora Emérita, Pasadena City College. Investigadora, Instituto de Investigación Gino Germani.  
<https://orcid.org/0000-0001-9741-5170>

Dra. Lorena Saavedra. Universidad Playa Ancha, Chile.  
<https://orcid.org/0000-003-2282-5161>

Dra. Maravillas Díaz Gómez. Universidad del país Vasco, España.  
<https://orcid.org/0000-0002-2338-484X>

Dra. Marcia Martínez Carvajal, Universidad de Valparaíso, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0002-4953-8739>

Dra. María de la Luz Hurtado. Pontificia Universidad Católica de Chile.  
<https://orcid.org/0000-0002-8668-5383>

Dra. Maria Emilia Tijoux. Universidad de Chile, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0003-2870-212X>

Dr. Manuel Vieites, Universidad de Vigo, España.  
<https://orcid.org/0000-0003-4372-6234>

Dr. Mauricio Barria. Universidad de Chile, Chile.

Dr. Miguel Farías Vásquez. Pontificia Universidad Católica de Chile  
<https://orcid.org/0000-0002-7016-5543>

Dr. Nelson Rodríguez Arratia. Universidad Católica Silva Henríquez, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0002-4878-1374>

Dr. Pablo Berrios. Universidad de Chile.  
<https://orcid.org/0000-0002-0535-636X>

Dra. Paula Florez Quintero. Universidad de Talca, Chile.  
<https://orcid.org/0000-0003-4310-4558>

Dr. Rolando Alvarado, Universidad Alberto Hurtado, Chile.  
<http://orcid.org/0000-0002-1800-2667>

Dra. Rosa Arisbe Martínez Cabrera, Universidad Veracruzana, México.  
<https://orcid.org/0000-0001-6071-9744>

Dra. Rosalía Trejo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México.

<https://orcid.org/0000-0002-8001-0844>

Dr. Rubén López-Cano. Escola Superior de Música de Catalunya, España.

<https://orcid.org/0000-0001-9266-5138>

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

<https://orcid.org/0000-0002-4597-3733>

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>

# ÍNDICE

## **Pág. 1** **PRESENTACIÓN**

Equipo editorial

## **Pág. 25**

### **LUIS BUÑUEL Y LAS HURDES. UN ENSAYO DE PROVOCATIVAS GEOGRAFÍAS HUMANAS**

Carlos Navarro Fuentes

## **Pág. 64**

### **PGENEALOGÍA DEL COLOR EN OBJETOS PÚBLICOS: NUEVOS RELATOS EN EL CONTEXTO URBANO PRACTICADO**

Robinson Javier Hakim

## **Pág. 88**

### **LA SOCIALIZACIÓN DE LOS TRABAJOS CREATIVOS Y/O DE INNOVACIÓN EN EL CONTEXTO UNIVERSITARIO. PROPUESTA PARA PROTOCOLOS DE PRESENTACIÓN**

Liuba Albertí Zurita

## **Pág. 109**

### **RESEÑAS: PROYECTO RELATOS BREVES / MICROUTOPIAS**

Mariella Sola

## **Pág. 132**

### **ENTREVISTA: SEBASTIÁN SQUELLA**

Por Juan Pablo Peragallo-Karina Ramírez

## **Pág. 144**

### **ÑAMEN, DESAPARECER, VENIR EN OLVIDO (DANILO ESPINOZA, 2017): EL ÁLBUM FAMILIAR Y LAS FRACTURAS DEL RELATO**

Tania Medalla Contreras

## **Pág. 173**

### **A 50 AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO: EL PROTAGONISMO POPULAR EN LA EXPERIENCIA DEL TEATRO EXPERIMENTAL POPULAR AFICIONADO**

Pamela Fica Molina

## **Pág. 3**

### **RAÍCES DEL CINE ENSAYO LATINOAMERICANO**

Gustavo Celedón Bórquez-Patricia González San Martín

## **Pág. 43**

### **DERIVA MIGRANTE Y DECIR VERDADERO EN LA PELÍCULA “PERRO BOMBA” (2019)**

César Castillo Vega

## **Pág. 76**

### **PRIMEROS RECORRIDOS DE UNA INVESTIGACIÓN COLECTIVA EN TORNO A LAS ORGANIZACIONES DE LAS DANZAS EN CHILE ENTRE 1990 Y 2020**

Diego Juricic- Gabriela Bravo-Paulina González- Josefina Greene - Belén Arenas - Ninoska Valenzuela

## **Pág. 96**

### **EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE, LOS DESAFÍOS DE LA FORMACIÓN DOCENTE. EL CASO DE CHILE Y LAS ARTES VISUALES.**

Maciel Morales Aceitón

## **Pág. 119**

### **TESIS DE PREGRADO: ROSA, ROMERO Y EL ALELÍ: COSMOVISIONES PRESENTES EN EL CANTO A LO POETA**

Francisca Caro Cuevas

## **Pág. 159**

### **TRABAJADORES, HERRAMIENTAS, MÁQUINAS Y PROCEDIMIENTOS SOBRE UN FONDO DIFUSO Y PROFUNDO. EL CINE COMO TESTIMONIO TECNOLÓGICO DE LA FÁBRICA EN LA UNIDAD POPULAR**

Hugo Pérez Herrera

## Presentación

En Marzo del año 2022 en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, la artista visual Catalina Gelcich compartió parte de su obra “Topografía de un nómade” una pieza que se construye en pandemia, utilizando los recursos del papel, tinta y grafito. Esto con el objeto de dejar rastro de aquel escenario mundial. Es por tanto, que el trabajo de la artista en un primer momento se recluye a aquellas materialidades íntimas, domésticas, para posteriormente con la visualidad del halcón peregrino trasladar su obra a espacios públicos, a lugares inagotables para un nómade. El tránsito de ACTOS, el proyecto editorial de la Facultad de Artes de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, es representado en esta topografía. La investigación artística evidencia topografías, desde sus aspectos físicos hasta aquellas subjetividades que Yi-Fu Tuan (55) denominará como lugares o no lugares, construcciones marcadas por afectos que en esta revista se materializan en conocimiento artístico. En consideración de la obra de Gelcich, este número se ha enfrentado como una topografía inconclusa, la cual inicia con una sección que convoca discusiones cinematográficas, visuales y formativas de países de nuestra región latinoamericana, y continua con la sección titulada “La práctica e investigación artística a 50 años del golpe cívico militar en Chile”. De este modo, ambas secciones pretenden visualizar el vuelo de este halcón, que para Gelcich implica “Una memoria que se realiza desde un presente cotidiano que desaparece, pero que al mismo tiempo se proyecta”

Nuestra Facultad resguarda y cautela en sus actividades académicas que la práctica artística porte cada una de las incisiones que este país ha desafiado en el último siglo. De este modo, la revista ha alojado investigaciones sobre la movilización feminista, la protesta de octubre 2019, como también registros en torno a la pandemia (Fausto, 2020; Tapia de la Fuente, 2022). Estas incisiones no implican un corte profundo, sino que visualizan la forma en que la investigación artística es reactiva a los procesos políticos y sociales contemporáneos. Es por lo anterior, que este número alberga dos secciones. La primera corresponde a los artículos del primer semestre que cumplen con la línea editorial de la revista, y la segunda sección a los trabajos que respondieron al llamado a evidenciar aquella práctica e investigación artística a 50 años del quiebre democrático en Chile. Cada una de nuestras secciones, por cierto que sigue cautelando, el rigor y la evaluación de pares académicos.

La primera sección inicia con el artículo de Celedón y González (2023). Se propone un trabajo en torno al llamado cine ensayo cinematográfico en Latinoamérica, el cual incorpora entre la década del sesenta y setenta una estética particular. En un sentido distinto, enfocado en el cineasta Luis Buñuel, el autor, Navarro (2023) revisa diversas fuentes respecto del documental Las Hurdes (1933). Por otra parte, Castillo (2023) mediante del filme “Perro bomba” se detiene teóricamente en la parresía de Foucault para abordar la problemática que levanta esta película en torno a la migración haitiana en Chile. También, en esta sección se incorporan propuestas metodológicas. Hakim (2023) propone una técnica pictórica titulada “Lijografía”, el autor relata su experiencia sobre este procedimiento realizado a mobiliario urbano. Además, artistas escénicos de diversos lugares de Latinoamérica nos invitan a comprender los modos de organización política que surgen a partir de las manifestaciones danzarias y las metodologías utilizadas. En otro ámbito formativo a nivel universitario y escolar, el trabajo de Alberti (2023) propone una metodología para trabajo de grado universitario, y Morales (2023) revisa los desafíos de la formación docente en artes visuales, situando el caso de Chile en el contexto latinoamericano.

Para culminar esta sección, la reseña, las tesis de pregrado y la entrevista siguen siendo una característica de nuestra revista, pues en esta se abre espacio a la formación de pregrado y a la

escena artística nacional. Es por tanto, que en este número, la reseña realizada por Mariella Sola entrelaza la creación audiovisual con fotografías, dibujos y un trabajo testimonial en forma de breves relatos. Respecto a la tesis de pregrado, la estudiante de Composición Musical Francisca Caro presenta su investigación “Rosa, romero y el alelí: cosmovisiones presentes en el Canto a lo Poeta” y finalmente, para dar el paso a nuestra segunda sección, la entrevista de Sebastián Squella, actor y director de teatro que a través de sus distintas obras ha tensionado los discursos surgidos en dictadura convoca el inicio de la discusión en torno a “La práctica e investigación artística a 50 años del golpe cívico militar en Chile”

La segunda sección tiene como objetivo conmemorar los 50 años del golpe cívico militar a través de un ejercicio de memoria y archivo en el cual vuelven a circular aquellos registros, inscripciones y prácticas de resistencia cultural en torno al quiebre democrático; y a la instalación de un régimen dictatorial que sistematizó una política de represión, tortura y desaparición. Este número busca compartir entre la comunidad académica y artística interrogantes que permitan dimensionar aquellas voces que tenuemente conformaron una escena cultural en un contexto en el que las universidades y diversos espacios de expresión artística habían sido intervenidos. Estas voces siguieron exclamando y jamás se apagaron, por el contrario, crearon nuevos lenguajes de difusión y posibilidades de comunicación artística a pesar de la represión.

Como ha señalado Sánchez (328), la práctica artística se comprende como un proceso temporal, jamás estático, sino que dinámico. Así, una obra de arte es un corte una pequeña incisión paralela al tejido corporal que implica la continuidad y la regeneración de este tejido. Todo lo que acontece en esta incisión, las creaciones colectivas, la construcción de materialidades e inclusive aquello que se deshecha, conforma y difunde un nuevo conocimiento artístico. Es por lo anterior que, en este número se incorporan los artículos de: Tania Medalla “Ñamen, Desaparecer, venir en olvido (Danilo Espinoza, 2017): el álbum familiar y las fracturas del relato”, Hugo Pérez “Trabajadores, herramientas, máquinas y procedimientos sobre un fondo difuso y profundo. El cine como *testimonio tecnológico* de la fábrica en la Unidad Popular” y Pamela Fica “El protagonismo popular en la experiencia del Teatro Experimental Popular Aficionado”. Cada una de estas investigaciones relata aquellas incisiones que hoy conforman un conocimiento artístico contextualizado.

Este número sigue abierto hasta Septiembre 2023, para que quienes crearon o investigan arte en dictadura continúen derribando la idea preconcebida del apagón cultural (Varas, y González, 2023) y pretendan situar aquellos elementos tangibles o intangibles del arte contemporáneo que invitan a comprender las continuidades de las expresiones y prácticas artísticas que han tenido lugar entre las últimas décadas del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI.

Como un homenaje a aquellas biografías inconclusas.

Marisol Campillay Llanos- Catalina Gelcich

### Referencias

- Mota Mata, J. Desarrollo De Micrometrage Animado, Una Propuesta Desde El Diseño Centrado En El Usuario Con Enfoque Socia»l. *Revista Actos*, Vol. 2, n.º 4, Dec. 2020, pp. 3-17, doi:10.25074/actos.v2i4.1836.
- Sánchez Martínez, José Antonio. Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas. *Revistes Catalanes amb Accés Obert*, 327-335 (2009)
- Tapia de la Fuente, M. Bordado Colectivo Como Práctica Feminista En AbyaYala. *Revista Actos*, Vol. 3, n.º 6, Dec. 2021, pp. 63-79, doi:10.25074/actos.v3i6.2186.
- Yi-Fu Tuan. *Escapismo*. España: Barcelona, 2003. Impreso

## Raíces del cine ensayo en Latinoamérica<sup>1</sup>

Roots of the essay film in Latin America

**Gustavo Celedón Bórquez**<sup>2</sup>

UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO, CHILE. FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN.

 <https://orcid.org/0000-0003-1784-4536>

**Patricia González San Martín**<sup>3</sup>

UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA, CHILE. FACULTAD DE HUMANIDADES.

 <https://orcid.org/0000-0002-2143-8955>

**Resumen.** El presente escrito propone que ciertas manifestaciones cinematográficas de las décadas de 1960 y 1970 se inscriben dentro de lo que actualmente se llama, con mayor propiedad, cine ensayo. Por un lado, se trata de piezas cinematográficas genuinas y singulares en relación con el ensayo cinematográfico europeo, marcando una diferencia importante al constituirse como reflexiones materiales y no estrictamente formales. Asimismo, el ensayo cinematográfico latinoamericano de aquellos años establece unas raíces, ligadas a la política, la crítica y la estética, muy diferentes a las definiciones actuales, de carácter analítico y lingüístico. Sin llegar a ser moderno, construye procesos subjetivos alternos, materializa el pensamiento cinematográfico y discute conceptos importantes, como el de la imagen-tiempo en Deleuze. Sin elaborar una lista, el presente escrito genera un marco conceptual a partir del cual ciertas piezas de la época pueden ser consideradas ensayísticas.

**Palabras clave.** Cine ensayo, Latinoamérica, Materia, Política, Imagen.

**Abstract.** This paper proposes that certain cinematographic manifestations of the sixties and seventies are part of what is currently called, more appropriately, essay film. On the one hand, they are genuine and singular cinematographic pieces in relation to the European essay film, marking an important difference by constituting themselves as material reflections and not strictly formal. Likewise, the Latin American essay film of those years establishes roots, linked to politics, criticism and aesthetics, very different from the current definitions, of an analytical and linguistic nature. Without being modern, it builds alternative subjective processes, materializes cinematographic thought and discusses important concepts, such as Deleuze's image-time. Without

<sup>1</sup> Artículo realizado en el marco del proyecto Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT). Titulado Ensayo Cinematográfico en Latinoamérica perteneciente al Dr. Gustavo Celedón Bórquez.

<sup>2</sup> Dr. en Filosofía por la Universidad París 8 Vincennes - Saint-Denis. Profesor titular de la Escuela de Cine y del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso. Mail. [gustavo.celedon@uv.cl](mailto:gustavo.celedon@uv.cl). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

<sup>3</sup> Dra. en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV). Magíster en Gestión de Políticas Nacionales, mención: Educación y Cultura de la Universidad Playa Ancha. Profesora titular del Departamento de Filosofía de la Universidad de Playa Ancha. Mail. [plgonzal@upla.cl](mailto:plgonzal@upla.cl). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

elaborating a list, this paper generates a conceptual framework in which certain pieces from the period can be considered essays.

**Keywords.** Film essay, Latin America, Matter, Politics, Image.

## Introducción

El ensayo filmico es resultado de una indagación cinematográfica. No es una construcción que nazca de presupuestos genéricos establecidos para conformarse como una pieza propiamente ensayística. No obstante, es posible que esto suceda, ya que los estudios sobre cine ensayo han podido establecer ciertas características que le son propias y que pueden organizarse de tal modo que una pieza se considere ensayística antes ya de su realización. Asimismo, el listado de mejores obras de video ensayo que *Sight & Sound* publica desde el año 2017, aporta sin duda al establecimiento de esta práctica fílmica como un género determinado. Elpidio del Campo Cañizares señala una serie de características: “autoreflexividad; discurso asistémico, no clausurado; focalización subjetiva; discurso estético, social o político; estructura dialógica y ruptura con lo convencional audiovisual” (135). Estos rasgos se condicen con gran parte de los estudios dirigidos a establecer una definición general, actualizada, la de un “análisis cinematográfico” vinculado, bajo el nombre de video-ensayo, a estudios filmicos de corte académico, si bien involucran todo tipo de recursos propiamente cinematográficos y experimentales (Campo Cañizares 135-136). Se trata de un formato audiovisual ligado, precisamente, al análisis, la extracción, la producción y la expresión de información, como si el video-ensayo hubiese devenido una suerte de *paper* audiovisual, tal como, de hecho, lo afirmó Eric Faden en 1998 a propósito de un video ensayo realizado por él (Van der Werg; Kiss).

Es la analítica, por tanto, la que ha asumido hoy la producción del ensayo audiovisual. Podríamos decir que lo que Deleuze proyectaba para el cine bajo el nombre de “una nueva Analítica de la imagen” (324), esto es, la lectura de los caracteres legibles o el agenciamiento del cine en cuanto legibilidad, se ejercita hoy bajo la figura del nuevo video-ensayo, de tipo *Sight & Sound*, es decir, bajo la figura de formatos que reparten la información de acuerdo a normas específicas como la claridad, la comunicabilidad, la extracción y la difusión. No obstante, la breve historia del ensayo cinematográfico apunta a lo contrario: sus primeras manifestaciones, no del todo determinables, responden a variables muy distintas a la identificación de un género-formato, a la subsunción del pensamiento en coordenadas analíticas y tienden, más bien, a la negación de todo esto.

En este contexto, hablar de un ensayo filmico latinoamericano tampoco es hablar de un género o de un ejercicio previamente establecido por la lógica cinematográfica y que, como muchas cosas, se reproducen y se practican acá, en Latinoamérica. No solo porque las fechas indican una inquietud paralela, sino porque lo que lo impulsaría es una pregunta por la realidad en la medida en que se desarrolla a través de materiales audiovisuales. Este ejercicio es genuino en diferentes partes del mundo, de manera simultánea, al punto que Silvio Tendler, en su documental *Santiago de las Américas o el ojo del Tercer Mundo* (2019), afirma que la visita de Varda, Godard y Marker a Cuba, a comienzo de los años sesenta, marca para ellos el encuentro y la influencia de un cine nuevo, el de Santiago Álvarez. Pensaremos, por tanto, las primeras manifestaciones del cine ensayo latinoamericano como una acción genuina de reflexión o confrontación reflexiva con la realidad, como un pensamiento audiovisual situado en el espacio o territorio latinoamericanos.

Ahora bien, los comienzos del cine ensayo son discutibles. Román Gubern establece *Brujería a través de los tiempos* (1922), de Benjamin Christensen, como uno de los primeros filmes ensayo (Gubern 78; García 77; Weinrichter, Un concepto 31-32). Josep María Català (El film-

ensayo 79 ss) rastreará sus orígenes en Orson Welles y en Hans Richter, aunque no hayan sido “capaces de definirlo correctamente” (Català, News 13). Desde temprano en la historia del cine hay trabajos que pueden considerarse ensayos y tanto el punto de partida como la definición precisa han sido esquivas. Se suele indicar, en todo caso, a Marker, Godard y Farocki como nombres ejes del ensayo cinematográfico.

En el caso latinoamericano, las raíces que queremos visibilizar no son ajenas a esta imprecisión. En la época –años sesenta y setenta– diversas manifestaciones cinematográficas albergan obras que aquí identificaremos como ensayos, pero que en esos momentos no eran necesariamente así consideradas –aunque Solanas, lo veremos, sí era consciente de la forma ensayo de sus trabajos–. Las motivaciones artísticas y políticas que animaban el cine en aquellos años se daban cita, indistintamente, en importantes encuentros, como el Festival de Cine de Viña del Mar o la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano en Mérida. Por otro lado, movimientos diversos, como el Nuevo Cine Latinoamericano, el Cinema Novo, la Escuela Documental de Santa Fe, dirigida en ese entonces por Fernando Birri, el Cinema Marginal o la Escuela de Cine del Cusco, que venía trabajando desde los años cincuenta, o el Grupo Cine Liberación, entre otros, tenían motivaciones similares, vinculadas a cuestiones fundamentales que describieron la política latinoamericana en aquellos años. Un fuerte sentido de valorización de las culturas ancestrales, la conciencia de ser países subdesarrollados, un alto sentimiento antiimperialista y la necesidad de plantear vías de emancipación eran la base de un cine que podía tomar diversas formas que, a su vez, convivían en los mismos espacios de divulgación. Lo que llamamos cine ensayo transitó estos lugares sin constituir efectivamente un género como tal, participando del ejercicio creativo y político. Lo que aquí se hará es comprender algunas de esas obras como piezas audiovisuales de ensayo y describir sus principales características, aquellas que precisamente las hacen ser ensayos y diferenciarse, por otra parte, del cine ensayo universal, principalmente europeo.

El presente escrito se articula de acuerdo a cuatro conceptos generales que, en gran parte de los estudios –que progresivamente iremos referenciando–, describen este tipo de filmes: subjetividad, lenguaje, forma/pensamiento y conocimiento. Proponemos, en lo que sigue, cinco secciones cuyos títulos corresponderán a cada uno de estos conceptos para desarrollar, a través de ellos, un conjunto de reflexiones y afirmaciones en torno a la figura de las primeras manifestaciones del cine ensayo latinoamericano, indicando obras y diferenciando características y motivaciones.

## Subjetividad

*Del mismo modo que no es dueño de la tierra que pisa, el pueblo neocolonizado tampoco lo es de las ideas que lo envuelven.*

Grupo Cine Liberación

Montaigne es el gran paradigma del ensayo universal y lo es también para el cine ensayo. Liandratt-Guigues concentra esta idea: “Godard se ejercita en el pensamiento del otro y ejercita su propio pensamiento, lo que no está tan alejado de las intenciones de Montaigne. Jamás un realizador se ha expresado sobre su trabajo de manera tan frecuente como él” (10). Esta relación de pensamiento entre un yo y el otro habla de una impronta moderna, subjetiva. “El film-ensayo es considerado como más ‘subjetivo’ que el documental, porque su relación con el fondo de evidencias del documental es más laxo, más especulativo y más sugestivo” (Elsaesser 240).

La modernidad establece la subjetividad, instancia que, al no existir una realidad objetiva, una realidad como tal, se transforma en el lugar donde los acontecimientos existen, son chequeados, indexados. Desde el cartesianismo temprano, pasando por el positivismo y la fenomenología, la impronta moderna es la de un sujeto que no admite inmediatamente lo que la experiencia le propone, permitiéndose balancear los datos, proponer otra realidad. Al depender esta realidad, por tanto, de su propia mirada y acción, el conocimiento se volcará sobre sí mismo. Es su estructura constituyente, lo que Kant llama el “sujeto trascendental” o el “idealismo trascendental” (433-437), lugar donde se juega y se transforma la realidad. José Moure escribe:

Si la forma del ensayo en el cine se inscribe en una filiación, claramente es la de la modernidad, la de las formas que piensan. En el tercer episodio de *Histoire(s) du cinéma*, titulado “La monnaie de l’absolu”, en la cual afirma que el cinematógrafo comienza con Manet, Godard dice: “El cine es el heredero de la modernidad en arte... es decir, de las formas que piensan” (32).

Este núcleo moderno está efectivamente presente en el ensayo. Lo define. Montaigne es la figura de esta herencia, la de un sujeto que pone en la balanza los acontecimientos –pesar es una de las significaciones de *exagiaré* (Moure 25; Starobinski 31)–. El sujeto preexiste a los sucesos, se construye y comprende a sí mismo certificando y transformando la realidad. De ahí que el ensayo sea precisamente una escritura moderna: es casi como el registro del proceso por el cual la subjetividad y la realidad se separan, se encuentran, se aconsejan, se transforman.

Para el caso del ensayo audiovisual, este paradigma permanece. Weinrichter afirma que “no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión del mismo, creando por el camino su propio objeto (no se limita al seguimiento de una realidad preexistente)”. Y agrega: “privilegia la presencia de una subjetividad pensante (debe existir una voz reconocible) y emplea una mezcla de materiales y recursos heterogéneos (comentario, metraje de archivo, entrevistas, intervención del autor) que acaban creando una forma propia” (Introducción 13). Y Christa Blümlinger: “La representación de la realidad social deviene expresión de la subjetividad por la cual se encuentra mediatizada. La autorreflexividad es la condición para que el/la ensayista desarrolle sus consideraciones sobre el mundo” (56).

Se trata de la marca del sujeto pensante en materiales audiovisuales. Y son estos materiales los que abren la posibilidad para una reflexión expandida del sujeto en la medida en que la diferencia entre el material audiovisual y la escritura propiamente tal abre un camino desconocido que se transforma en un material de indagación distinto. Al sujeto, que preexiste o no, el material audiovisual le da posibilidades alternas de re-creación. Si la escritura sugiere imágenes de todo tipo, si es “la imagen en general (ícono o fantasma), lo imaginario o *imaginal*” (Derrida 282), como ya lo avizoraba Platón, en el cine la imagen está *ya* ahí, el sujeto obra *ya* con la materia de la representación, con el sustrato de su sensibilidad, trabaja la imagen de lo otro y de su propio pensamiento. Se mira y mira; su virtud cinematográfica es la de saber posicionar el espejo para reflejar la relación entre interioridad y exterioridad. Es decir, el encuadre es también virtud del ensayo.

¿Se puede decir lo mismo del ensayo latinoamericano? Escrituralmente, el ensayo ha sido la forma de la intelectualidad latinoamericana:

Hasta mediados del siglo XX existía en el ámbito cultural latinoamericano un cierto equilibrio entre la posición del intelectual, el sistema escolar, la producción editorial, un modelo de crecimiento económico y participación política: en suma, un pacto implícito de representatividad entre el ensayista, los temas, el público, el mundo del libro y su articulación con otras esferas del quehacer social. El ensayo mismo ocupaba un puesto clave como enlace y articulación entre el campo literario y el campo intelectual, tal como lo demostraban sus dos formas preponderantes: el ensayo literario y el ensayo de interpretación. Sin embargo, y paradójicamente, apenas alcanzado ese estado de normalización, pronto el panorama comenzó a cambiar de manera radical (Weinberg 110).

Pensar en Latinoamérica tiene esa forma del ensayo. Las huellas que distinguen las fuerzas dominantes extranjeras, la desigualdad, la subordinación, las matanzas que proyectan futuros y emancipaciones, habitan los múltiples ensayos que han construido a las naciones y las resistencias del continente. Si el panorama ha cambiado, tiene que ver, entre otras cosas, con la irrupción de escrituras académicas formateadas, como el *paper*, aunque este no será por ahora nuestro tema. Lo importante es remarcar que el ensayo filmico en Latinoamérica es heredero de este equilibrio descrito por Liliana Weinberg. Y si bien esta herencia implica diversas variables, nos concentramos más bien en el rastro subjetivo: el ensayo latinoamericano no registraría en su escritura la presencia de un sujeto que, existiendo, busca comprender y comprenderse.

Si, como dice Weinberg, “en cuanto poética del pensar, el ensayo conduce a la vez a un complejo imaginario que con todos estos elementos reinterpretados construye un mundo con su propia legalidad (una cierta forma de ver el mundo, una cierta periodización, una cierta organización del espacio y la subjetividad, por ejemplo)” (128), la situación de este movimiento, de esta “poética”, no es, sin embargo, del todo simple. Un sujeto moderno –Montaigne– se universaliza en tanto paradigma. Dicho de otro modo, para territorios descentrados e incluso marginales, la subjetividad no es un hecho, a lo más una promesa, marcada por el paradigma civilizatorio europeo.

Por lo mismo, el ensayo latinoamericano está totalmente marcado por esa diferencia de nivel; las condiciones de una escritura latinoamericana están desniveladas. Desde el punto de vista

exclusivo de la modernidad, no hay todavía un sujeto, hay algo así como un tercer sujeto o un sujeto en retraso, es decir, en vías a tener recién la experiencia de una subjetividad capaz de hacer comparecer la realidad en sí misma. Si Latour puede decir que nunca fuimos modernos, “si dejamos de ser modernos, si ya no podemos separar el trabajo de proliferación y el de purificación, ¿qué pasará con nosotros? ¿Cómo querer las Luces sin la modernidad?” (29), se podrá agregar que esa conciencia repentina de un fracaso moderno no es el caso de Latinoamérica y otras regiones del planeta en la medida en que nunca habrán participado de eso que Latour llama “el trabajo de proliferación y purificación” (28), a saber, la creación híbrida de seres nuevos y la separación clara entre lo humano y lo no humano. No participaron, en efecto; eran más bien parte de lo ya trabajado, objetos útiles para los discursos de inclusión.

Al decir de Arturo Roig, podríamos hablar de la emergencia de una *subjetividad* o la emergencia de un *sujeto empírico*, uno que se constituye justamente en el cruce de fuerzas, tensiones y conflictos de una época y lo hace al modo de una toma de posición axiológica y política (9-18). Esto es interesante para una comprensión del cine ensayo en América Latina, pues marca el punto en que la subjetividad no se sustenta en su distancia con el objeto, sino, por el contrario, en su pertenencia a realidades que sí suceden, que sí afectan. Por lo tanto, no podríamos simplemente diferenciar el ensayo del documental como quien hiciera una oposición entre lo subjetivo y lo objetivo. Tal diferencia se esfuma para dar lugar a una subjetividad que se transforma a partir de condiciones objetivas y que es capaz de mostrar, observar, pensar, desobedecer y plantear las formas de su transformación. Por ello, en aquellos años, la forma documental y la forma ensayo no se oponían necesariamente, en la medida en que el documental, para el cual las cuestiones políticas eran igualmente fundamentales como para el ensayo, no dejaba de ser un acto de observación crítica penetrante que examinaba la situación latinoamericana desde una subjetividad atenta.

El ensayo acentúa al menos dos ejes: la materialidad estética de las condiciones objetivas (una tendencia hacia lo experimental que introduce quiebres a lo objetivo) y la problematización discursiva y conceptual de toda objetividad (una tendencia a pensar, discutir y conocer en pantalla, desarrollando muchas veces términos teóricos que se despliegan como elementos constitutivos: “visualizar pensamientos en pantalla” decía Hans Richter (91) en 1940, definiendo desde ya el film ensayo). Nicolás Prividera comprende muy bien el elemento objetivo del ensayo: “Hay aproximaciones cercanas al cine ensayo que, asumiendo su espíritu fronterizo, entienden que no es necesario renunciar a toda pretensión de ‘objetividad’, sino que puede buscársela desde una subjetividad comprometida con el mundo, que no renuncia a dejar hablar a las imágenes por sí mismas” (*Cine* 123).

Así, la ecuación del ensayo en Latinoamérica podría ser la siguiente: si no hay todavía una subjetividad según el paradigma moderno, no hay nada que se pueda poner de manera simple en la balanza, todo permanece desmedido, no justo y, frente a ello, la emergencia de una sensibilidad y una racionalidad se ven condicionadas por ejes axiológicos y políticos. Desde esta perspectiva es que entendemos la afirmación de Weinberg sobre el ensayo en América Latina: “es una prosa no ficcional destinada a tratar todo como un problema” (117). Es el modo en que de manera preferente se ha ejercido la crítica en el continente, un pensamiento que ha puesto de manifiesto los procesos de transculturación, de heterogeneidad, de hibridez, pero también de resistencia, de insubordinación y de formulación de imaginarios utópicos.

Este “todo-problema” está ligado a la desmesura, que no es precisamente la *hybris* griega (ni metafísica ni cosmológica), y refiere a dos factores fundamentales: la colonia y la precariedad. La primera tiene que ver, en términos de subjetividad, con una realidad determinada por un orden

externo. Una eventual “subjetividad latinoamericana” no tiene el derecho de hacer comparecer la realidad porque esta es ordenada de antemano por una subjetividad dominante. De ahí que la ensayística latinoamericana se vuelve otra cosa: un proyecto subjetivo cuya compatibilidad con la subjetividad moderna es paradójica dado que esta última oprime dicho proyecto. Dice Santiago

Álvarez, a propósito de esta paradoja:

Sería absurdo aislarnos de otras técnicas de expresión ajenas al Tercer Mundo y de sus aportes valiosos e indiscutibles al lenguaje cinematográfico, pero el confundir la asimilación de técnicas expresivas con modos mentales y caer en una imitación superficial de esas técnicas no es aconsejable (y no sólo en cine). Hay que partir de las estructuras que condicionan el subdesarrollo y las particularidades de cada país. Un artista no puede ni debe olvidar esto al expresarse (Arte 36).

No es extraño que las primeras manifestaciones del ensayo cinematográfico en Latinoamérica lleven bien marcada esta impronta. En los filmes de Santiago Álvarez se puede apreciar esto en dos niveles. El primero, el de los contenidos: contra la dominación estadounidense, contra el racismo, a favor de la nueva Revolución cubana y de los pueblos oprimidos. *L.B.J.* (1968) es una bella radiografía del poder de las élites de Estados Unidos que busca poner de manifiesto las tramas conspirativas, los lujos y las perversiones que componen el poder. *Now!* (1965) muestra el racismo y su brutalidad. El segundo nivel se da en el horizonte de la confección del filme: hay claramente un proceso de indagación y construcción cinematográfica lleno de decisiones autónomas que permiten ver y proyectar un cine diferente. El cine de Álvarez es muy material, ante todo debe resolver la falta de materiales y, por lo tanto, su búsqueda. Luego, es en el tanteo, en la combinación y en la imaginación de estos mismos materiales que el filme logra tomar forma. De ahí que la subjetividad tenga que ver ante todo con la sobrevivencia en condiciones precarias de material. El filme, más que la forma, será la subjetividad que se forja en la inteligencia de la sobrevida.

Ambos niveles se entretienen: mientras la sobrevida en los materiales da cuenta tanto de las condiciones precarias como de las subjetividades que emergen y se sostienen en esa emergencia, los contenidos apuntan directamente a explicar las razones de esas condiciones. Dicho de otra manera, la ensayística de Santiago Álvarez es la puesta en valor de un pensamiento que habla de la opresión por la cual ese mismo pensamiento debe operar en condiciones precarias, desiguales y subversivas. Por ejemplo, el uso de la producción imaginaria y sonora estadounidense (imágenes de televisión, cine, revistas, canciones, etc.) en ambas películas, sin respetar el *copyright*, es signo de un proceso que opera en la desigualdad, la precariedad y la subversión, tanto a nivel de contenidos como en la dimensión estética, la de la sensibilidad que compone estos materiales.

Toca ahora valorar el modo en que Santiago Álvarez compone sus películas partiendo de materiales visuales y sonoros de origen diverso. Como ya hemos apuntado, muchas de sus películas parten de la apropiación de material ajeno que él trabaja por medio de deconstrucciones, intervenciones y fragmentaciones. El uso desviado del material documental, es decir, la inclusión de elementos dramatizados a través de la música, el sonido, las animaciones o los intertítulos, desemboca en lo que el propio Álvarez llama documentalurgia (Bohuaben 154).

Una de las obras mayores de aquellos años, *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino, se compone también de una proyección subjetiva. En principio, por los contenidos, vinculados a la liberación de los pueblos latinoamericanos del yugo imperialista. Se trata de un filme, dice Solanas, “dirigido a aquellos sectores de la población latinoamericana, a aquellas fuerzas que constituyen los núcleos objetivos de liberación nacional” (69). Esa era la consigna. El filme se hace parte de un proyecto político, tal cual los filmes de Santiago Álvarez: un proyecto que persigue la autonomía de los pueblos latinoamericanos, sentado en las bases obreras y populares, y que, inscrito en la efervescencia política mundial, tiene no obstante su poderosa singularidad, marcada por paradigmas mundiales incontestables, como la Revolución cubana o el gobierno de Salvador Allende.

Por lo mismo, la experiencia del cine ensayo latinoamericano se inscribe en el horizonte crítico desde el cual se tejen experiencias intelectuales, teóricas y políticas en el campo de la economía, las ciencias sociales, la filosofía, la teología, la educación, campos desde los cuales se denuncia la dependencia, los neocolonialismos y los procesos de modernización social implementados e impuestos por Estados Unidos en América Latina a partir de la segunda mitad del siglo XX. Interesa consignar esta escena intelectual y artística por cuanto en ella se configuraron discusiones teórico-conceptuales indicativas de un clima crítico que buscó maneras otras de asir la realidad contradictoria, conflictiva, en la que se asentaba. Hubo interés por escrutar marcos categoriales con los que hegemónicamente se constituyeron las disciplinas con el fin de abrir las categorías y resignificar sus sentidos en vista de las experiencias de transformación social, como las ya referidas. Así, el cine ensayo latinoamericano, en sus raíces, no es una experiencia aislada, se inscribe en una posición ética y política que no soslaya las condiciones de desigualdad del continente americano. Y no es un simple encargo político. El filme de Solanas y Getino es militante, y esa militancia apunta a una construcción, no a la obediencia de principios establecidos.

En la realidad neocolonial que padecemos existen dos culturas como existen dos fuerzas: las fuerzas de la opresión protagonizadas por nuestras oligarquías y burguesías nativas ligadas al imperialismo y, por otro lado, la gran mayoría de nuestros pueblos

que son las fuerzas objetivas de la liberación, aun cuando gran parte de ellas no sean conscientes de la necesidad de su incorporación al propio proceso [...] Esta elección de un público no hubiera sido posible de seguir el sistema tradicional y mucho menos hacer un cine que procura una ideología que tiende a su desalienación total, es decir a su liberación, entendida ésta como su primer y más grande acto de cultura: la revolución, la toma del poder político (Solanas 71).

Es la virtud del filme: asume un relato que busca crear conciencia, enseñar, entregar al pueblo los conocimientos del materialismo dialéctico, la historia de la construcción oligárquica de América Latina, emancipar. Palabras habladas y escritas van construyendo un relato histórico y emancipatorio. Pero la intención no es dar vida a las palabras. Estas se insertan en un filme en donde la utilización de materiales diversos también se hace presente y se entrelazan en un montaje conscientemente preocupado de una cinematografía que asume procesos subjetivos. La liberación no es una promesa, es algo que se practica. La influencia de Álvarez se hace presente, los materiales adquieren una narrativa a través del ojo de los cineastas y, en su plano anverso, permiten que aparezca una subjetividad pensante que, junto al discurso de la liberación, manifiesta su autonomía en la construcción filmica. Ensayo es, en efecto, la palabra que utiliza Solanas para describir este filme que desarrolla un proyecto de liberación ya presente en su confección (Solanas 71).

Este cine está marcado por Santiago Álvarez, de quien podemos decir que es uno de los puntos fundamentales de la ensayística audiovisual latinoamericana. En Chile, el filme *Descomidos y chascones* (1973), que toma el nombre de un poema de Floridor Pérez, relata, de manera ensayística, la vida militante de la juventud en el gobierno de Salvador Allende. Es un filme hecho en el Cine Experimental (CE) de la Universidad de Chile, “solicitado por Pedro Chaskel en 1970 a Carlos Flores [del Pino], uno de los nuevos directores que se incorpora al equipo del CE luego de la partida de Miguel Littin y otros integrantes a Chile Films” (Leiva 107). Junto con ser un material de archivo valioso, un documento experimental, que utiliza letras, cortes inesperados, animaciones y entrevistas a gente anónima, cuyos distintivos, en todo caso, no son otros que la clase social y la edad, se puede apreciar la impronta de Álvarez: “la obra se vale de mecanismos tales como el collage, el video clip y una banda sonora cargada al rock y la psicodélica propia de la revolución de las flores y fuertemente inspirada por la obra del cineasta cubano Santiago Álvarez” (Leiva 108). Su impronta es la de una subjetividad que, en condiciones materiales determinadas, esto es, la precariedad y la colonia, construye el derecho de su propia sensibilidad y pensamiento.

## Lenguaje

Para Phillip Lopate, el ensayo cinematográfico es fundamentalmente lenguaje. Su forma es la voz, la de una estructura que dice o busca decir algo. El *decir* sería su médula. Algo parecido afirma

Alberto García: el ensayo cinematográfico es ante todo argumento, como si planos, escenas y secuencias fuesen letras, frases, párrafos que buscan demostrar algo, como un proceso de intelección y explicación de una realidad construida por signos. Esta idea puede estar ya en el comentario que Bazin hizo sobre *Lettre de Sibérie* (1958) de Chris Marker, a saber, la introducción de un montaje lateral que va del oído al ojo. A este propósito, por ejemplo, Antonio Weinrichter dice: “Lo que dice Bazin es que en Marker manda la palabra (“el elemento primordial es la belleza sonora”) y lo que sugiere es que el montaje cinematográfico en su sentido tradicional no sería ya el elemento dominante” (Montaje 163).

Asimismo, la primacía del lenguaje lleva a pensar gran parte de los estudios sobre el cine ensayo como y desde la escritura. Ya no necesariamente como un ejercicio del *decir*, sino más bien como un trabajo que busca comprender el cine a partir de una gramática que le es propia. El cine ensayo sería el lugar de búsqueda e investigación de esa gramática, una suerte de laboratorio. Alexandre Astruc es aquí el paradigma, citado por muchos. Consideró un nuevo cine cuya escritura está en las imágenes, esto es, una escritura propiamente visual o audiovisual. De esta manera, el ensayo audiovisual se piensa como un ejercicio gramatical de las imágenes, como un entrelazamiento (un montaje) de significantes gráficos que, en su propia ley, pueden pensar y reflexionar la realidad.

Tenemos, por un lado, la escritura, una gramática de las imágenes, es decir, una concepción significativa de la imagen que, como tal, porta leyes y posibilidades de conexión, de ilación de frases visuales. No obstante, la gramática sigue siendo una rama del lenguaje, sigue involucrada con el deseo de decir algo. Y si bien todo ensayo busca imprimir ideas, esta búsqueda no necesariamente absorberá todo el campo de posibilidades de una construcción cinematográfica. Es decir, se juegan elementos e incluso ideas que están más allá del lenguaje y la pura gramática. De este modo, si pensamos la escritura como signo gráfico del lenguaje, en el cine, y de manera particular en el cine ensayo, esta condición es trabajada explícitamente como imagen. La gráfica no queda cautiva de propósitos comunicativos, sino de apuestas artísticas, materiales. Desde los cuadros escritos del cine mudo, pasando por títulos y créditos, hasta las imágenes de frases en Godard, por ejemplo, la letra y la escritura son imágenes, entran en la dimensión de la creación cinematográfica. Tenemos así una escritura que es absorbida por otra escritura, una escritura netamente audiovisual que crea e involucra imágenes de todo tipo, incluso imágenes de letras y frases. Se trata de la escritura como lenguaje imaginado, como material cinematográfico que la integra y la escribe de otra manera. El cine puede escribir la escritura.

Hasta este punto, prácticamente todo el cine ensayo latinoamericano de los años sesenta y setenta inscribe la letra en la película. Es y actúa como imagen, aun cuando entregue mensajes. No es muy diferente a lo que hará alguien como Godard o Marker. Pero el gesto es de la misma época y hay una pequeña y sutil diferencia a raíz de ciertas condiciones de producción que pronto veremos. Solanas utilizó el recurso de letras-visuales que, primeramente, dicen algo, pero que, a la vez, poseen ritmo, tamaño, fuente, colores, contrastes que le permiten mezclarse con la gramática de las imágenes y los sonidos. Esta dinámica de las letras es algo que Santiago Álvarez utilizó bastante. En *L.B.J.* vemos letras que se mueven en una imagen de tragamonedas; títulos, créditos, letras de revistas, una suerte de exploración material de la impresión de las letras que son revisitadas para armar una película, tanto los mensajes como las situaciones audiovisuales.

Ahora bien, en su libro sobre cine ensayo en Chile, Udo Jacobsen y Sebastián Lorenzo lo describen, de manera general, como construcción poética. La gramática de las imágenes es poesía. Esto no significa que la palabra en la textualidad audiovisual sea necesariamente metáfora. No se trata simplemente de integrar palabras poéticas al filme. Se trata más bien de pensar la gramática

audiovisual como estructura poética. Por un lado, una gramática oficial que describe las formas en que una película puede ser bien hecha; por otro, una salida de esa oficialidad, una suerte de imaginación de la imagen, lo poético. Por lo tanto, los mensajes directos de Solanas y Getino, por ejemplo, que buscan transmitir al pueblo el problema del colonialismo y la liberación, habitan un movimiento que tiende a una poética de las imágenes, en el sentido de Jacobsen y Lorenzo, pero también en el sentido de Raúl Ruiz, para quien la poética resulta de la siguiente convicción:

... en el cine, al menos en el cine narrativo (y todo el cine lo es de cierta manera), es el tipo de imagen lo que determina la narración, y no al revés. A nadie se le escapará que esta afirmación implica que el sistema de producción, invención y realización de películas debe ser modificado de manera radical. Quiere decir también que aún son posibles un nuevo tipo de cine y una nueva poética del cine (Ruiz 14).

El ensayo cinematográfico, narrativo a su manera, será la reflexión visual sobre esta determinación de la imagen en la narración. Diremos: la determinación visual del pensamiento cinematográfico. No afirmamos que esto marque una distinción particular con el ensayo cinematográfico europeo; más bien exploramos esta poética en el ensayo latinoamericano, marcada por dos cosas que menciona Ruiz: 1) la relación entre la imagen y su producción como elemento visibilizado en la propia imagen; 2) la búsqueda de un nuevo cine y una nueva poética. Claramente esto se extiende al cine en esa época, al Nuevo Cine Latinoamericano, por ejemplo, pero lo que caracterizará al cine ensayo será, precisamente, la *reflexión cinematográfica en pantalla* sobre la relación entre producción e imagen que asumirá una posición materialista del cine y el ejercicio creativo.

Los filmes de Luiz Rosemberg Filho son particularmente gráficos en lo que respecta a esta poética ensayística. Descomponiendo la imagen espectacular, un poco al modo de Guy Debord, Rosemberg Filho utiliza el collage, se ahoga en la materialidad de las imágenes para, en su juntura, elaborar un ensayo en donde éstas se vinculan y se desvinculan, pareciendo hablar entre ellas, consiguiendo poetizar la gramática de las imágenes. Sus filmes son verdaderos ensayos. Su reflexión apunta, generalizando, a la imagen espectacular y su servicio a las clases dominantes. Lo interesante es que es el collage lo que da referencia a su cine. Si el ensayo escrito puede considerarse un referente para formas cinematográficas, tal como la novela, la poesía, la carta o la literatura en general, acá tenemos un *referente artístico* para comprender unos filmes que se comportan como ensayo: una poética crítica, reflexiva, política, que trabaja ideas.

En *Colagem* (1969), cortometraje que forma parte de un conjunto de cuatro filmes (los otros directores son Leon Hirzman, Flávio Moreira da Costa y Rubén Maia), cuyo título es *América do Sexo*, Rosemberg Filho se hace valer de diversos materiales, entre ellos la performance, sonidos experimentales, escritos en pantalla, bailes, luces intermitentes, voces, etc., para mostrarnos una imagen voyerista, implacable, al servicio del poder. No *su* imagen, sino lo que las imágenes que vemos, en la aparente inocencia del collage, piensan sobre el estatuto universal de la imagen en una época de dominación del mercado. Su reflexión se aproxima a la de Debord, pero a la distancia, con otra mirada, mucho más artística. Lo interesante es que, sin ser primordialmente narrativo,

utilizando actores, actrices, performances, el filme crea situaciones que se mezclan. En rigor, concibe el ensayo cinematográfico de manera diferente. Es, ante todo, artístico, poético-experimental, no en las palabras, sino en los materiales. *Colagem* significa la mezcla de situaciones performáticas visuales como formas de articular las imágenes. No es escritura, es collage. “En sus collages hay referencias a los ojos como lentes que aprehenden la realidad, lentes que mapean espacios, filtran, piensan, lentes que procuran la idea” (Fernandes; Carmo 4). Y el pensamiento involucrado en el filme, la idea, no se pierde, sino todo lo contrario, se diversifica, se hace de otra manera. El collage permite visibilizar cierta espontaneidad de las imágenes, caracterizada por el vínculo inmediato entre espectáculo, mercado, dominación y sexo. No es una denuncia a los contenidos sexuales, sino a la sexualidad unida inextricablemente a estos factores. Si bien no hay una reflexión explícita sobre las condiciones de producción de la imagen, *Colagem* significa también una forma de aparecer de las imágenes en estas condiciones: encadenadas por desencadenamientos, fragmentadas, sustituyendo la subjetividad de los espectadores por escenas de desconexión tapadas por una sexualidad violenta de apariencia liberadora.

En otros filmes de la época, como *O jardim das espumas* (1970), también de Rosemberg Filho, el collage y la reflexión aguda sobre las imágenes espectaculares vuelven a estar presentes, delineando ya lo que será su cine en general. El uso del sonido recuerda los trabajos de Santiago Álvarez, aunque su traza es aún más experimental. La idea de un paisaje de infinitas imágenes desconectadas, cuya desconexión no responde sino a las condiciones de producción de la imagen y el poder, vuelve a ser trabajada, quizás con más insistencia. Como Debord, Rosemberg Filho elabora una noción de la imagen como fetichismo de la mercancía, aunque, a diferencia del cineasta y teórico francés, la fragmentación de las imágenes sí permite una entrada reflexiva y creativa dentro del juego audiovisual, esto es, rescata el valor de las imágenes y las retira de una condena de tipo platónica<sup>4</sup>.

Ahora bien, si el collage puede convertirse en un referente no escritural del ensayo cinematográfico, otro referente de la época, esta vez sí escritural, es el panfleto. Esta forma desprestigiada dentro del mundo de las letras sirvió para desvalorizar muchos trabajos de la época, como los de Solanas, Getino y Santiago Álvarez. Dice este último, en el filme de Silvio Tendler:

Si lo que yo hago sale como panfleto, bienvenido sea el panfleto. No me interesa el calificativo de panfleto que le puedan dar al trabajo que yo haga. Sale con sinceridad, es espontáneo, nace de la pasión y del corazón y no me importa que me digan que eso es un panfleto. Mi cine se caracteriza por ser un cine artístico-político. No es un cine artístico-abstracto.

Si bien ciertas formas de escritura pueden servir para comprender el cine, como el ensayo o las cartas<sup>5</sup>, formas que efectivamente abren análisis completos de piezas audiovisuales en la medida en que hay una intención que antecede a la producción, por ejemplo, la elección de una forma-carta

---

<sup>4</sup> Esta relación entre Rosemberg Filho y Guy Debord se aborda en otro escrito que en estos momentos se encuentra en prensa.

<sup>5</sup> Lourdes Monterrubio ha realizado un muy interesante estudio del cine basado en la forma o formato carta y su relación generativa con el cine ensayo.

para hacer una película, asimilar las expresiones cinematográficas a géneros literarios y esquemas escriturales no siempre es pertinente pues se tiende a perder la singularidad de la asociación audiovisual. El paroxismo de esta vinculación es precisamente la utilización del panfleto como referente escritural para capturar el cine de Álvarez y categorizarlo despectivamente. Pero para Álvarez no hay problema: lo que hago, dirá, no es escritura, es arte político. Y lo político, que define en contra de lo abstracto, es la realidad compartida a través de las imágenes.

El cine comparte la realidad no abstracta, la realidad material, las razones de por qué las condiciones de vida no son óptimas y las energías necesarias para transformarlas. En la opinión generalizada y en la herencia platónico-occidental, lo material aparece vulgar frente a lo abstracto. En el mundo de las letras, esa vulgaridad se llama panfleto. Y en el mundo del ensayo cinematográfico, esa vulgaridad, sin embargo, se vuelve infinitamente creativa, reflexiva. No por nada años después tanto Godard como Marker harán también un cine abiertamente panfletario. Y esto, nos muestra Silvio Tendler, después de pasar por Cuba. Es necesario, por tanto, saber que para la época el cine latinoamericano en general era totalmente consciente de que la cuestión política no era ajena a la cuestión estética. “Aquellos que defendían esta posición, el realizador Glauber Rocha entre ellos, consideraban que la transmisión de un punto de vista político con miras a una transformación no era incompatible con la búsqueda de una revolución estética” (Flores 28). Esta misma idea permanece en el cine latinoamericano. Nicolás Prividera (*El país* 184) dirá:

No se trata de subordinar la estética a un fin político, sino de pensar lo político desde un fin estético: si este está logrado, lo demás viene por añadidura (incluso si su causa urgente es derrotada). Como ha dicho para siempre Godard: no se trata de hacer films políticos, sino de filmar políticamente. Un film que no reflexiona sobre sus propias condiciones de producción no puede pretender ser revulsivo en ningún sentido, y asume desde el vamos su propia derrota.

### Forma/pensamiento

Godard, en *Histoire(s) du cinema*, dice del cine: una forma que piensa (55). Esta frase ha sido transferida por diferentes estudios, entre ellos los trabajos de Antonio Weinrichter, a la comprensión del cine ensayo. Godard agrega, en la misma página: el cine nació para pensar. Si nos concentramos en la relación forma-pensamiento, podemos entender que el cine es, en principio, un conjunto de materiales –película, cámaras, colores, representaciones, decorados, planos, tomas, fondos, campos, sonidos, geometrías, etc.– que, en cuanto arte relativamente nuevo, es decir, en cuanto arte moderno, debe dar forma. El cine en su comienzo no hereda formas cinematográficas, si bien hay todo un conjunto de herencias que van a dar a su caudal: la cámara oscura y su historia, la literatura, la opera, el teatro, la pintura, la fotografía. Pero, diremos, el encuentro de todas esas herencias posibles es lo que aparece sin forma. La sentencia de Godard apuntará, quizás y entre otras cosas, al arte cinematográfico como emergencia formativa en ese punto indiscernible. Pero

se trata, además, de una forma que piensa, no solo en sus ajustes técnicos, sino en su potencial reflexivo respecto de las problemáticas políticas y humanas que le toca enfrentar.

Claramente, el ensayo cinematográfico puede pensarse desde ahí como forma de la forma que piensa en la medida en que es un cine que no está dispuesto solo a dar forma estable o sólida al punto indiscernible que dejan abiertas las diferentes herencias de un arte materialmente nuevo, sino que acentúa la potencialidad observadora y sensible del cine a la vez que va pensando, sobre la marcha, la forma en que se va creando. De ahí esa doble variable del cine ensayo que muchos remarcan: es un cine que se piensa a sí mismo y que piensa, junto a ello, el mundo o, mejor, las problemáticas que constituyen eso que llamamos mundo.

Raymond Bellour, para quien el cine ensayo es inaprensible como tal, lo considera principalmente ligado al autorretrato. Sin embargo, esto puede dejarnos en una situación extremadamente subjetiva o moderna. Por lo mismo, resulta muy interesante la definición que nos dan Udo Jacobsen y Sebastián Lorenzo: “Si hay algo que liga al ensayo, y al ensayista, con aquello de lo que habla, es que no habla de otra cosa que de sí mismo en situación de estar en el mundo” (17). No hay un yo sin experiencia. Cuando Chris Marker abandona la posibilidad de crear un documental objetivo y preciso sobre Siberia para recrear una instancia reflexiva y hasta irónica del cine como tal, presenciamos la rebeldía frente al establecimiento de formas fijas de la cinematografía y frente a la idea de una verdad fija que la imagen debería reproducir. Presenciamos también el advenimiento de la experiencia: lo que se termina viviendo en la travesía no es el programa, sino justamente lo que adviene, el conjunto de sensaciones, percepciones, pensamientos que comienzan a jugarse en la estadía y el rodaje para después convertirse en un montaje que recrea o busca recrear la experiencia en cuanto experiencia subjetiva. Marker se abandona a una herencia impensada, la de la carta, haciendo chocar en todo momento su inquietud reflexiva con una aparente objetividad que le habrían encargado o, incluso, que el mismo cine, queriendo documentar, le impone. De aquí en adelante, el cine ensayo tendrá esa forma, la de un pensamiento que, ejerciéndose, no se conforma nunca en el reposo de las formas, haciendo que estas se muevan, se inquieten, reflexionen.

Por lo demás, la relación entre forma y ensayo tiene, a su vez, una herencia directa, los escritos de Adorno y Lukács. Para el primero el ensayo (escrito) es la operación formal que, a la vanguardia, da forma a lo que en una época dada se mantiene visiblemente fuera de los límites de los saberes oficiales: “Inconscientemente, lejos de la teorización, en el ensayo como forma se manifiesta la necesidad de anular también en el proceder concreto del espíritu las exigencias de completitud y continuidad ya rebasadas en la teoría” (Adorno 27). Para Lukács (37) la forma es estética, un orden sensible de datos confusos que permitirán la llegada de saberes concisos o supremos, la ciencia.

En definitiva, el ensayo, tanto en su forma escritural como en su forma audiovisual, es visto como un ejercicio que brinda forma, pensando, a problemáticas que superan los saberes disponibles en un momento dado y que, haciéndolo, piensa (o ensaya) la forma misma que se ejerce. Ahora bien, todo indica que en el caso del cine ensayo latinoamericano, en sus primeras manifestaciones, el asunto deja de ser exclusivamente formal para tornarse material. Por tres puntos:

1. Las condiciones materiales para hacer un filme no están dadas. Al punto que, para comenzar, hay que imaginar la materia, parafraseando el título del libro de Sergio Rojas. ¿Qué significa esto? Carencia. Imágenes de todo tipo, audiovisuales, recortes de revistas, animaciones simples; el uso de no más de una cámara; recurso, en fin, a todo aquello que ayude a generar un plano, es algo característico de las producciones, no solo ensayísticas, en Latinoamérica. El punto

es que el cine ensayo lo pone en el centro de su producción pensante. Si líneas más arriba hemos podido decir que la experiencia antecede a la pura subjetividad, debemos agregar que la experiencia no es un término abstracto y que, por lo tanto, hay experiencias y experiencias. La carencia, la distancia y la jerarquización desfavorable en el mundo de las subjetividades son fundamentales, reflejan un estado de la materia y las condiciones que hacen a ese estado, real. Dicho de otro modo, la gravedad de la materia es tal, es tan imposible no verla, que es ella la que piensa, la que se piensa. No se trata de un tratado sobre la materia. El tratado es la materialidad misma. Si Jean-Pierre Gorin define el ensayo como “el vaivén de una inteligencia que trata de multiplicar entradas y salidas en el material que ha elegido (o por el cual ha sido elegido)” (10), podemos hablar, para el caso latinoamericano, de materiales recolectados, encontrados, forzados, robados; de materiales que se eligen a sí mismos a través de subjetividades, ejerciendo su derecho a conformarse. Si las películas resultantes pueden tener quizás formas parecidas al cine mundial es porque esas mismas formas oficiales ofician de materiales. Los conocimientos, las ideas, los diseños, los ritmos, las teorías, todo eso que en general cae en el ámbito de lo inteligible, es reciclado como material.

2. Por lo anterior, se hace necesario pensar las condiciones materiales de producción de la imagen, algo muy presente en el cine ensayo latinoamericano. Santiago Álvarez es alguien que, de hecho, pone esto en sus filmes (Bohuaben 150). Rosemberg Filho y Ugo Ulive también.

3. Por último, el materialismo histórico y dialéctico como teoría presente en las primeras manifestaciones del cine ensayo en Latinoamérica. Punto fundamental, pues tanto en los filmes realizados en Cuba por Santiago Álvarez y Nicolás Guillien, en los realizados en Argentina por Fernando Solanas y Octavio Getino, en Brasil por Rosenberg Filho, e incluso en los documentales de Leon Hirszman que contienen un gesto ensayístico no menor, como en piezas hechas en Chile o en los trabajos de Ugo Ulive (*Como en el Uruguay no hay* [1960]; *Basta* [1969]), la doctrina materialista es fundamental, organizadora, de alguna manera presente.

Ahora bien, cabe considerar que en la década de 1970 se articula en América Latina un pensamiento filosófico crítico con las figuraciones omnicomprensivas de la dialéctica, entendida siempre como el movimiento que necesariamente se cierra a sí misma y a la realidad en términos de sistema acabado. Tal crítica denuncia la muda relación entre el supuesto movimiento de la razón ordenadora y la geopolítica moderna que dispone el mundo en centro y periferia. En tal sentido, la materialidad de la dialéctica pone en foco no solo la dimensión integradora del movimiento dialéctico, sino, sobre todo, el momento de la ruptura, ya que, en él, según Roig, pueden asirse categorialmente las contradicciones no superadas de la realidad latinoamericana (228). Otra forma de apelar a la dimensión ideológica de la conformación de los universales modernos, expresión abstracta de la forma social de la modernidad. Incluso en un filme como *Magueyes* de Rubén Gámez, pieza ensayística de excelencia, la cuestión material y dialéctica se hace presente a partir de una puesta en escena estrictamente estética, condensada en las imágenes:

*Magueyes*, fotografiada por el mismo Gámez, centra la fuerza del discurso mediante imágenes compuestas con los magueyes para ejemplificar, mediante la disposición de los planos y dirección de las plantas, un ejército que se prepara para la batalla. El colocar a las hojas del maguey en dos direcciones opuestas hace que sepamos que hay

dos bandos; esto seguido por planos en donde un maguey está incrustado sobre otro, ayuda a interpretar que ha comenzado una lucha cruenta. Aparece el sol, un nuevo día, composición de planos contrarios, las puntas de las hojas de los magueyes indican la dirección en la que avanza cada ejército [...] En el último acto, la destrucción de todos los magueyes que fueron incinerados y cortados; es la analogía misma de la guerra. Aquí hay una idea guía y una poética del pensar. Por supuesto que hay una idea guía, de hecho, existe un mensaje, dentro de la destrucción, al final un maguey pequeño completo se levanta, hasta verse enorme, como un vencedor, como una metáfora del futuro (Salgado 130).

Estos tres puntos son fundamentales para comprender las primeras manifestaciones del ensayo filmico en Latinoamérica. No es producto de la experiencia acumulada, como en Montaigne, sino de la experiencia que sobrevive. Es la carencia y la posición desigual desde la cual se origina la acción filmica, lo que solicita resoluciones concretas e inteligentes que se pueden ver plasmadas en el filme. La tierra, la escasez, la pobreza, la necesidad de hacer corresponder las ideas y el trabajo al lugar desde donde se ejecutan; las condiciones de producción de la imagen y la imagen “color-tierra”, todo eso da una configuración material al ensayo audiovisual latinoamericano. De ahí que se trate de un pensamiento material y no precisamente formal. Los datos confusos no se observan desde una matriz ordenada frente a la cual se abre una región bien definida de desorientación y a la cual se requiere ensayar una forma. Por el contrario, los datos confusos –y carentes– constituyen la experiencia como tal. Se parte del desorden y se sobrevive en el desorden, sin ningún matiz romántico, pues este se compone de carencias, injusticias, desigualdades, violencias. La materia sobrevive y su sobrevivencia es norma y germen de su sensibilidad e inteligencia. El cine ensayo latinoamericano, en sus primeras manifestaciones, está muy anclado a la tierra, como el maguey.

### Conocimiento

El cine ensayo es un cine profundamente ligado al conocimiento. Godard lo dice a propósito del cine en general (Weinrichter, Un concepto 18). Josep María Català, en su artículo ya citado, habla de una didáctica, de una pedagogía del cine ensayo. Nora Alter identifica al cine ensayo con “una búsqueda de conocimiento y una fascinación por la realidad exterior” (39). Se trataría de un ejercicio cinematográfico que permitiría no solo condensar ciertos contenidos para ser transmitidos, a la manera, por ejemplo, de los documentales de divulgación científica, sino más bien trabajar, conocer y educar a través de movimientos propiamente audiovisuales. Es la exploración cinematográfica lo que va abriendo conocimientos que se desarrollan y se transmiten a través de las películas. Podemos agregar que esta voluntad de conocimiento se encuentra, quizás la mayor parte de las veces, en choque con los saberes, opiniones e informaciones circulantes que

se dan por los canales oficiales o normales. El ensayo, en cuanto práctica moderna, tiene ese impulso de la duda cartesiana que otorga al sujeto potencia de sospecha y generación de discurso y saber. En él, la variable conocimiento tiene forma política, particularmente en el cine ensayo.

En el caso del ensayo filmico latinoamericano de los años sesenta y setenta, encontramos ciertamente la variable didáctica, pedagógica y política. Solanas profundiza aún más: un cine de investigación. Esto significa que el cine no es simplemente una herramienta de divulgación, como a su propio cine se le podría atribuir. El cine es un instrumento para conocer, para investigar. Su relación con la realidad no es la de la representación ni de la captación, es la de la indagación, la del escudriñamiento que le permite profundizar en los acontecimientos y producir verdades.

La gran batalla nuestra fue encontrar nuestro propio camino que era el de un cine de investigación, que fuera el equivalente a lo que es el ensayo en literatura o, más precisamente, el ensayo en literatura política. Así llegamos a descubrir la posibilidad de hacer un cine-ensayo que por momentos tiene el nivel de ensayo ideológico, por momentos recopila datos estadísticos, por momentos hace sociología con reportajes directos, por momentos hace historia. Dividimos este ensayo en capítulos-secuencias y a cada uno le correspondió una forma de lenguaje diferente. En este sentido, *La hora de los hornos* es un filme abierto a todas las búsquedas artísticas (Solanas 71-72).

Aunque el conocimiento en cuestión que activan los ensayos cinematográficos tiene efectivamente una forma filosófica en tanto armados subjetivos que piensan, reflexionan e incluso meditan, este conocimiento puede identificarse con varias disciplinas, ser genérico, esto es, en la línea de Alain Badiou, decidor de verdades no identificadas con los saberes oficiales:

El cine y la filosofía parten de aquello que es impuro: opiniones, imágenes, prácticas, singularidades, experiencia humana. Y la una como el otro apuestan a que se puede crear una idea a partir de este material contemporáneo, que la idea no viene siempre de la idea, que puede venir de su contrario, de las rupturas de la existencia, que la imagen está hecha de imaginaria del mundo, de su impureza infinita (Badiou 372).

La idea, el sentido de los conocimientos. Se puede decir que la singularidad del cine ensayo radica en una pregunta, en pantalla, por el sentido de los conocimientos; en ser un pasaje móvil, visible, a las ideas. Y se trata precisamente de la idea a partir de la materia. No es solo la filosofía, es también el cine, es el pensamiento en los materiales, dominio vasto, espacio de alguna manera inclasificable, sin disciplina específica. Podemos pensar este espacio, que se condice con el no-género del cine ensayo, como un lugar en que diversas escrituras y materializaciones son operadas para poder generar comprensiones, proyecciones, decisiones. Hablamos de una práctica, el cine ensayo, que observa en el límite de lo que se sabe y, en el caso de Latinoamérica, en el desnivel o caos, real y no metafísico, de su suelo. En todo caso, es posible que, a diferencia de la tradición de conocimiento de tipo europeo, más que un sentido de ilustración (iluminación y esclarecimiento), en el ensayo audiovisual latinoamericano, principalmente en sus obras tempranas que son las que aquí consideramos, se juega una contra-iluminación, la idea de abandonar todo proceso de dominación cultural colonial para descubrir y generar un conocimiento acorde a las necesidades y realidades del continente. Es decir, otro conocimiento, otro saber. En este sentido, quizás su trabajo no va directamente de la materia a la idea, sino de la materia a la materia, llena de ideas y realidades.

Un ejemplo manifiesto de esta tendencia es *La hora de los hornos* de Solanas y Getino. El factor educativo es indiscutible, la idea de educar al pueblo, presente en los colectivos marxistas mundiales y latinoamericanos, es evidente. Pero no se trata de un juego doctrinario, como muchos quisieran archivarlo, en la medida en que la militancia es activa, no parte de principios, sino que se sustenta en un estudio de la situación del continente latinoamericano, anclada aún a la colonia. La cámara, como realidad y metáfora, busca ensayar vías de libertad y los filmes se vuelven piezas de indagación de una realidad que, lejos del Primer Mundo y el desarrollo, desea ser vista con honestidad. En este sentido, el cine ensayo puede ser más profundo a estos propósitos que la propia escritura, en tanto el cine no es todavía en esos años un lenguaje acabado sino un proceso de materializaciones que puede incluso resistir al lenguaje y construirse de otra manera. Esto es posible porque, como ya hemos visto, las emergencias creativas del cine no son precisamente extemporáneas entre América y Europa y lo que habrá hecho Santiago Álvarez, por ejemplo, puede considerarse un trabajo muy genuino de realización cinematográfica, que mezcla resoluciones y decisiones de una subjetividad en virtud de los medios que dispone e imagina, introduciendo la teoría crítica en la medida en que la practica a través de producciones audiovisuales.

Se suele decir del ensayo que porta una tendencia al conocimiento de sí. Es la idea del autorretrato antes referida o, como dice Horacio González, la cuestión del conócete a ti mismo (97). Pero lo que comúnmente llamamos cine moderno, a saber, el cine que logra, en procesos puramente técnicos, un desarrollo subjetivo o, explicado con Deleuze (11 ss), el cine que supera las leyes y descubrimientos de la imagen movimiento sensorial para introducir la variable tiempo a fin de completar la totalidad de una subjetividad pensante *a priori*, tal como la ha establecido la modernidad desde Kant, no podía darse como tal en suelo latinoamericano. Por mucho que ciertos movimientos y formas se repitan, la posición respecto a la medida general del sujeto universal era infinitamente lejana. Se trata de un sujeto tercerizado con respecto a un modelo universal que estaba en manos de quienes, entre otras cosas, hacían cine en el Primer Mundo. Tal posición es importante a propósito de las observaciones y las sensibilidades desplegadas en la realización de un filme y, con ello, de los conocimientos que pone en juego. Tal como hemos visto en la sección sobre la subjetividad, una modernidad tercerizada no puede operar desde sí porque está lejos de alcanzar los índices que le permitirían optar a un "sí mismo". La subjetividad moderna, como *a priori* de la experiencia, es una aspiración impuesta a los países del Tercer Mundo. Un cine moderno latinoamericano es imposible desde este punto de vista y solo recupera sentido en la medida en que

se opone a esta imposición. Este choque, paradójico, habita el ensayo latinoamericano. Si lo observamos desde el paradigma del cine moderno tendremos, al menos, tres posibilidades:

- a) Lo que se observa es un sinnúmero de movimientos inteligentes que, desde la perspectiva moderno-deleuziana del cine, no alcanzan la dimensión temporal. Dice Deleuze:

... es verdad que la imagen mental, la terceridad, cierra el conjunto de las imágenes-movimiento, pero ¿a qué precio? [...] Es que al mismo tiempo resquebrajaba el sistema sensorio-motor, es decir, el sistema de la imagen-movimiento. Lo cierra, de acuerdo, pero bajo otro aspecto lo hace explotar. Bajo una condición: que esa explosión nos precipite hacia otro tipo de imagen que ya no pertenecerá a la imagen-movimiento

Ese otro tipo de imagen es la imagen-tiempo, el pensamiento. Pero el tiempo no es igual para todo el mundo. Hay, por ejemplo, un tiempo de quien domina y un tiempo de quien es dominado, la historia universal y una historia proteica de América Latina, como lo muestra *La hora de los hornos*. Si la imagen-movimiento explota en dirección a la imagen-tiempo, el ensayo audiovisual latinoamericano suspenderá el destino de esa explosión. Esa otra imagen de la que habla Deleuze no tiene aún nombre, pues acá el tiempo estaba al principio, no al final. El tiempo (la época) era movimiento: la revolución. Y el ensayo, reflexión y proyección de la imagen-revolución.

b) Quizás *La hora de los hornos* puede considerarse una obra ilustrada, tanto en el sentido pedagógico como en el sentido de la iluminación, al modo moderno-europeo. Pero lo que se ilumina permanece oscuro, se observa una situación desfavorable frente a la cual es necesario abrir el movimiento, la revolución. Traducido al lenguaje deleuziano, el cine latinoamericano está recién explorando las aristas y expansiones de su propio movimiento, que no es puramente sensorial. Que la imagen se mueva es producto de un movimiento que piensa. El cine de Álvarez es un cine que, de alguna manera, desarrolla una inteligencia y una sensibilidad tales que permiten que la imagen se mueva y se mueva pensando. Era necesario pensar para poder hacer mover una imagen.

c) La proyección de una subjetividad que no se considera *a priori*, de una subjetividad que piensa y emerge de sus condiciones materiales y que, por tanto, no se mueve en la línea del conocimiento de sí, sino en la de la invención de un conocimiento que pueda ser justo con las condiciones de las cuales emerge y pueda plantear líneas de transformación. Se trata, decíamos, de una subjetividad en la línea planteada por Arturo Roig: un sujeto que se constituye en la toma de posición valorativa y política de sus condiciones –tensiones, conflictos, diferencias– de enunciación.

Consideramos que este último punto es el que otorga una comprensión más fiel al ensayo cinematográfico realizado en suelos latinoamericanos. Aunque la época puede darnos ciertos esquemas literales de búsqueda y construcción de identidad, como el mismo Solanas, por lo demás, puede hacerlo al hablar de la nación y la recuperación nacional, lo que en verdad se juega, desde el paradigma moderno en que se inscribe la política de aquella época, y a propósito de nuestro

tema, el arte y en particular el cine, es la decisión de abandonar este paradigma, de ensayar un conocimiento que no surge modernamente, es decir, que no surge de sí mismo, de sus estructuras trascendentales, sino de una subjetividad que ni siquiera existe y no busca, en verdad, existir, sino hacer justicia, nivelar las condiciones sobre las cuales se vive y, por tanto, ser el resultado de esas nivelaciones. Dicho de otro modo, el ensayo es sobre los materiales. En este caso, sobre los materiales audiovisuales. Lo que se vaya haciendo y desechando con ellos tendrá como resultado una subjetividad de suyo ensayística, no fija, que vuelve continuamente sobre los materiales a ensayar. Es decir, otra cosa que la modernidad y sus antes y después, sus *pre* y sus *post*.

## Referencias

- Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”. *Notas sobre literatura: Obra completa 11*. Theodor Adorno. Madrid: Akal, 2003. Impreso.
- Alter, Nora. *The essay film after fact and fiction*. Nueva York: Columbia University Press, 2018. Impreso.
- Álvarez, Santiago, dir. *Now!* ICAIC, La Habana, 1965. DVD.
- , dir. *L.B.J.* ICAIC, La Habana, 1968. DVD.
- . “Arte y compromiso”. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. III. México: Fundación Mexicana de Cineastas, UNAM, 1988 [1969]. 29-42. Impreso.
- Astruc, Alexandre. “Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-stylo”. *Textos y manifiestos del cine: Estética: Escuelas: Movimientos, disciplinas: Innovaciones*. Joaquim Romaguer y Homero Alsina, eds. Madrid: Cátedra, 1993. Impreso.
- Badiou, Alain. *Cinéma*. París: Nova, 2010. Impreso.
- Bellour, Raymond. “The cinema and the essay as a way of thinking”. *Essays on the essay film*. Nora Alter y Timothy Corrigan, eds. Nueva York: Columbia University Press, 2017. Impreso.
- Blümminger, Christa. “Lire entre les images”. *L’essai et le cinéma*. Suzanne Liandrat-Guiges y Murielle Gagnebin, dirs. Seyssel: Champ Vallon, 2004. Impreso.
- Bohuaben, Miguel Alfonso. “Santiago Álvarez y el cine-ensayo”. *Toma Uno*, 3 (2014): 145-161.
- Campo Cañizares, Elpidio del. “Estudio de las categorías propias del ensayo audiovisual cinematográfico en el vídeo ensayo de análisis filmico”. *Variantes de la comunicación de vanguardia*. Teresa Piñero Otero, Agustín Linares Pedrero y Álvaro Pérez García, eds. Madrid: Fragua, 2022. 135-148. Impreso.
- Català, Josep. “El film-ensayo: La didáctica como una actividad subversiva”. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 34 (2000): 79-97.
- . “News of the end of the world: The essay film as mentality”. *The Audiovisual Thinking Process in Contemporary Essay Films: Comparative Cinema*, 18 (2022): 11-31.
- Christensen, Benjamin, dir. *Haxan: La brujería a través de los tiempos*. Aljosha Production Company Svensk Filmindustri, Suecia, Dinamarca, 1922. DVD.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987. Impreso.
- Derrida, Jaques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1997. Impreso.
- Elsaesser, Thomas. “The essay film: From film festival to flexible commodity form?” *Essays on the essay film*. Nora Alter y Timothy Corrigan, eds. Nueva York: Columbia University Press, 2017. Impreso.

- Fernandes, Heloisa; Carmo, Leonardo do. “O filme collage na escritura visual de Luiz Rosemberg Filho”. *Revista de História e Estudos Culturais*, 9.2 (2012): 1-19.
- Flores, Silvana. “Arte vanguardista en América Latina y nuevo cine latinoamericano”. *La Colmena*, 82 (2014): 17-29.
- Flores del Pino, Carlos, dir. *Descomedidos y chascones*. Cine Experimental de la Universidad de Chile, Chile, 1973. Mubi.
- Gámez, Rubén, dir. *Magueyes*. Producción independiente, México, 1962. DVD.
- García, Alberto. “La imagen que piensa: Hacia una definición del ensayo audiovisual”. *Comunicación y Sociedad*, 19.2 (2006): 75-105.
- Godard, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. París: Gallimard, 1998. Impreso.
- González, Horacio. “Elogio del ensayo”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina de los 80*. Alberto Giordano, ed. Valparaíso: Mimesis, 2019. Impreso.
- Gorin, Jean-Pierre. “Proposal of a tussle”. *Essays on the essay film*. Nora Alter y Timothy Corrigan, eds. Nueva York: Columbia University Press, 2017. Impreso.
- Gubern, Rubén. “Cien años de cine”. *Historia general del cine: XII: El cine en la era audiovisual*. Gustavo Domínguez y Jenaro Talens, eds. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Jacobsen, Udo y Sebastián Lorenzo. *La imagen quebrada: Palabras cruzadas, apuntes y notas (provisorias) sobre el ensayo audiovisual (en Chile)*. Valparaíso: Fuera de Campo, 2009. Impreso.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 1998. Impreso.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. Impreso.
- Leiva, Nicolás. “Juventud chilena en el cine documental de los años de la Unidad Popular: Representación y recepción en el film *Descomedidos y Chascones* (1973)”. *Actos*, 2.4 (2020): 102-113.
- Lopate, Phillip. “In the search of the centaur: The essay film”. *Beyond document: Essays on nonfiction film*. Charles Warren, ed. Londres: Wesleyan University Press, 1996. Impreso.
- Lukács, György. Sobre la esencia y forma del ensayo. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1970.
- Liandrat-Guigues, Suzanne. “L’art de l’équilibre”. *L’essai et le cinema*. Suzanne Liandrat-Guigues y Murielle Gagnebin, dirs. Seyssel: Champ Vallon, 2004.
- Marker, Chris, dir. *Lettre de Sibérie*. Argos Films, Procinex, Francia, 1958. DVD.
- Moure, José. “Essai de définition de l’essai au cinéma”. *L’essai et le cinema*. Suzanne Liandrat-Guigues y Murielle Gagnebin, dirs. Seyssel: Champ Vallon, 2004.
- Monterrubio, Lourdes. *De un cine epistolar: La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*. Madrid: Shangrila, 2018.
- Prividera, Nicolás. *El país del cine: Para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba: Los Ríos, 2015. Impreso.
- . *Cine documental*. Buenos Aires: La Marca, 2022. Impreso.
- Richter, Hans. “The film essay: A new type of documentary essay”. *Essays on the essay film*. Nora Alter y Timothy Corrigan, eds. Nueva York: Columbia University Press, 2017. Impreso.
- Roig, Arturo. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Buenos Aires: Una Ventana, 2009. Impreso.
- Rojas, Sergio. *Imaginar la materia: Ensayos de filosofía y estética*. Santiago: Arcis, 2003. Impreso.

- Rosemberg Filho, Luiz, dir. "Colagem". *América do sexo*. León Hirszman, Rubens Maia, Luiz Rosemberg Filho y Flávio Moreira da Costa, dirs. Saci Filmes, Brasil, 1969. DVD.
- . *O jardim da espumas*. Saci Films, Brasil, 1970. DVD.
- Ruiz, Raúl. *Poéticas del cine*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2000.
- Salgado, Jorge Eduardo. *El documental de ensayo: La construcción conceptual del documental de ensayo a partir del análisis de la teoría del cine*. México: UNAM, 2019.
- Solanas, Fernando. "La hora de los hornos". *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. I. México: Fundación Mexicana de Cineastas, UNAM, 1988 [1973]. Impreso.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino, dirs. *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación*. Grupo Cine Liberación, Solanas Productions, Argentina. DVD.
- Starobinski, Jean. "¿Es posible definir el ensayo?" *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575 (1998): 31-40.
- Tendler, Silvio, dir. *Santiago de las Américas o el ojo del Tercer Mundo*. Caliban Cinema, Conteúdo, Brasil, 2019. DVD.
- Ulive, Ugo, dir. *Como el Uruguay no hay*. Uruguay, 1960. Archivo General de la Universidad de la República.
- ... dir. *Basta*. Fundación Cinemateca Nacional, Venezuela, 1969. Centro de Cine Documental de la ULA Mérida
- Van der Werg, Thomas; Kiss, Miklós. *From Audiovisual Essay to Academic Research Video*. Groningen: University of Groningen, 2016.
- Weinberg, Liliana. "El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma". *Cuadernos del CILHA*, 8.9 (2007): 110-130.
- Weinrichter, Antonio. "Introducción". *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007. 12-15. Impreso.
- . "Un concepto fugitivo: Notas sobre el film-ensayo". *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007. 18-48. Impreso.
- . "Montaje Marker". *Cine Documental*, 7 (2013): 163-180.

---

Recibido: 13 de marzo de 2023

Aceptado: 12 de abril de 2023

## Luis Buñuel y Las Hurdes. Un ensayo de provocativas geografías humanas

Luis Buñuel and Las Hurdes. An essay in provocative human geographies

Carlos Alberto Navarro Fuentes<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ, MÉXICO.

 <https://orcid.org/0000-0003-4647-9961>

**Resumen.** El trabajo desarrolla una reflexión sobre el documental de Luis Buñuel (1900-1983) intitulado *Las Hurdes* (1933) y filmado en la comunidad que lleva el mismo nombre. Los objetivos del ensayo consisten en mostrar cuáles fueron las motivaciones ideológicas, estéticas, políticas y éticas que llevaron al director español a filmar este documental, dando cuenta del contexto histórico que vivía España, a tan solo tres años de que diera inicio la guerra civil (1936) que culminaría con la entronización de Franco en el poder en 1939, bajo un régimen fascista, caracterizado por la persecución, la censura, la intolerancia, el exilio y el crimen de estado. Para ello, se revisarán fuentes históricas de carácter propiamente historiográfico, cinematográfico, periodístico y literario, siendo el enfoque más sociológico que estético. Se muestran a través de quienes fueron sus colaboradores más cercanos, estudiosos de su obra, el cine español y la historia de la cinematografía mundial, y su autobiografía *Mi último suspiro* (1982), las vicisitudes que tuvo que enfrentar y sortear para filmar este documental (entre el 23 de abril y el 22 de mayo de 1933), y como fue recibido dentro y fuera de España en aquellos tiempos convulsos en que Europa era disputada por el fascismo, el soviétismo y el anarquismo republicano, en fuentes más cercanas a nuestra época, sobre todo de índole periodística e histórica sobre el séptimo arte.

**Palabras clave.** Las Hurdes, Luis Buñuel, Guerra Civil, Documental, Franquismo.

**Abstract.** The work develops a reflection on the documentary by Luis Buñuel (1900-1983) entitled *Las Hurdes* (1933) and filmed in the community that bears the same name. The objectives of the essay consist of showing what were the ideological, aesthetic, political and ethical motivations that led the Spanish director to film this documentary, giving an account of the historical context that Spain lived, just three years after the start of the civil war (1936) that would culminate with the enthronement of Franco in power in 1939, under a fascist regime, characterized by persecution, censorship, intolerance, exile and state crime. For this, historical sources of a properly historiographical, cinematographic, journalistic and literary will be reviewed, being the perspective more sociological than aesthetic. It describes through those who were his closest collaborators, scholars of his work, Spanish cinema and the history of world cinematography, and his autobiography *Mi último suspiro* (1982), the

<sup>1</sup> Posdoctorado en Estudios Sociales (UAM); Doctor en Teoría Crítica (17, Instituto de Estudios Críticos); Doctor en Humanidades (Tec de Monterrey). Diplomado en Historia de México (UNAM). Profesor de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP, México). Mail. [betoballack@yahoo.com.mx](mailto:betoballack@yahoo.com.mx). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

vicissitudes he had to face and overcome. to film this documentary (between April 23 and May 22, 1933), and how it was received inside and outside Spain in those troubled times when Europe was disputed by fascism, sovietism and republican anarchism, in sources closer to our time, especially of a journalistic and historical nature about the seventh art.

**Keywords.** Las Hurdes, Luis Buñuel, Civil War, Documentary, Francoism.

*Si en algo se parecen poco esas gentes es a las tribus salvajes. En la mayoría de estas la vida es paradisiaca. El hombre, con solo alargar el brazo, recoge los frutos que le ofrece la naturaleza. No existe conflicto espiritual entre el salvaje y la realidad. A civilización primitiva corresponde cultura primitiva. Pero en Las Hurdes, a una civilización primitiva corresponde una cultura actual. Poseen nuestros mismos principios morales y religiosos. Poseen nuestra lengua. Tienen nuestras propias necesidades, pero los medios para satisfacerlas son en ciertos aspectos casi neolíticos.*

Luis Buñuel. Conferencia en la Universidad de Columbia  
(18 de marzo de 1940)

*Buñuel pretendía cambiar Las Hurdes y fueron las Hurdes las que le cambiaron a él.*

Salvador Simó

### Introducción. Plan de trabajo de Las Hurdes

Comenta Pilar Roldán Usó que,

Luego de filmarse la primera película sonora del cine español en octubre de 1929, intitulada “El misterio de la Puerta del Sol”, estrenada en enero de 1930 y dirigida por Francisco Elías Riquelme, en 1933, Luis Buñuel rodaría su tercera obra y única de carácter documental, tras “Un perro andaluz” [*Un chien andalou*] (1929) y “La edad de oro” [*L’âge d’or*] (1930). Se trata de *Las Hurdes. Tierra sin pan*” (Roldán s.p.).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Ver Barroso, M. A. y Gil Delgado, F. *Cine español en cien películas*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2002. Ver también Gubern, Román, Monterde, José E., Pérez, Julio, Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995. Ver Gubern, Román (coord.). *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997.

Consistía en un medimetro documental ‘mudo’ cuya primera versión, titulada *Las Hurdes*, se estrenó en el Palacio de la Prensa de Madrid en diciembre de 1933, siendo el mismo Buñuel quien micrófono en mano la presentara. Poco después de su exhibición, el filme fue prohibido por el Gobierno de la República, formado por una coalición de partidos de derecha. Si los primeros dos filmes pueden considerarse “cine-poemas”, este último puede clasificarse como “cine-prosa”, teniendo como escenario un ambiente claustrofóbico, no obstante, la preponderancia de planos exteriores. El filme no tenía un guión acabado y pulido previo a su rodaje, sino que el director durante diez días antes de iniciar la filmación fue apuntando en una libreta una serie de anotaciones que fue siguiendo para filmar. Sobre el régimen, la censura y los tiempos que se avecinaban para Europa en general, y para España en particular, comenta el autor español:

Hice una primera proyección en el «Cine de la Prensa». La película era muda y yo la comentaba por el micrófono. <<Hay que explotar la película>>, decía Acín que quería recuperar su dinero. Decidimos presentarla al doctor Marañón, que había sido nombrado presidente del Patronato de Las Hurdes. Poderosas corrientes de derecha y de extrema derecha atormentaban ya a la joven República española. La agitación era cada vez más violenta. Miembros de Falange — fundada por Primo de Rivera— disparaban contra los vendedores de *Mundo obrero*. Era fácil adivinar que se acercaba una época sangrienta. Pensábamos que Marañón, con su prestigio y su cargo, nos ayudaría a conseguir el permiso para explotar la película que, naturalmente, había sido prohibida por la censura. Pero su reacción fue negativa. — ¿Por qué enseñar siempre el lado feo y desagradable? —preguntó—. Yo he visto en Las Hurdes carros cargados de trigo (falso: los carros sólo pasaban por la parte baja, por la carretera de Granadilla, y eran escasísimos). ¿Por qué no mostrar las danzas folklóricas de La Alberca, que son las más bonitas del mundo? La Alberca era un pueblo medieval como tantos hay en España, que en realidad no formaba parte de Las Hurdes. Respondí a Marañón

que, al decir de sus habitantes, cada país tiene los bailes más bonitos del mundo y que él demostraba un nacionalismo barato y abominable. Después de lo cual me marché sin añadir una palabra y la película siguió prohibida. Dos años después, la Embajada de España en París me dio el dinero necesario para la sonorización de la película, que se hizo en los estudios de Pierre Braunberger. Éste la compró y, de agrado o por fuerza, poco a poco, acabó por pagármela (un día tuve que enfadarme y amenazarle con romper la máquina de escribir de su secretaria con una maza que había comprado en la ferretería de la esquina). Por fin, pude devolver el dinero de la película a las dos hijas de Ramón Acín, después de la muerte de éste (Buñuel 125).

Tuvo que esperar hasta diciembre de 1936 para ser sonorizado en París, en inglés y en francés. En principio se consideró que *Las Hurdes* era un título geográfico insustancial para el público en general y pasó a denominarse con toda intención dramática y propagandística: “Tierra sin pan”. España se encontraba en plena guerra civil tras el golpe de estado en una sublevación que perpetraron los militares para intentar derribar al gobierno de la Segunda República, que entonces estaba integrado por la coalición de izquierdas del Frente Popular. La sonorización supuso para la obra la introducción de una voz en off que va relatando las imágenes, acaso refiriéndose a ellas y en algunos casos comentándolas. Como música de fondo, Buñuel eligió la muy romántica y en consonancia con las penosas imágenes que constituyen la obra, Cuarta sinfonía de Brahms, la más ‘oscura’ de todas. Hasta entonces, la versión silente apenas se exhibió en Zaragoza, París y en algunas localidades francesas con alcaldes comunistas al frente. Comenta Buñuel que:

Una vez, en Saint-Denis, por iniciativa de Jacques Doriot, que era alcalde comunista de la población, presenté *Las Hurdes* ante un público compuesto por obreros. Había entre la concurrencia cuatro o cinco hurdanos inmigrantes. Uno de ellos me reconoció y me saludó algún tiempo después, durante una de mis visitas a aquellos áridos montes. Aquellos hombres emigraban, pero siempre volvían a su país. Una fuerza les atraía hacia aquel infierno que les pertenecía (Buñuel 125-126).

*Las Hurdes, tierra sin pan* es un documental que pudo haber tenido en su versión más larga una duración de entre 30 y 33 minutos. Actualmente, la versión que tenemos y a la que comúnmente tenemos acceso dura 27.40 minutos. Se rodó entre el 23 de abril y el 22 de mayo de 1933 y no fue sonorizado hasta el año de 1935, narrado en francés con una voz en off luego de que la embajada de España en París se ofreciera a cubrir los gastos del proyecto. Se trata de una obra referencial del cine documental, después de que, en el reconocido Festival de Cine de Mannheim en 1964 la considerasen uno de los mejores doce documentales de la historia del cine documental. *Las Hurdes, tierra sin pan* está basado en el estudio antropológico de Maurice Legendre, el cual le valió como tesis doctoral intitulada *Las Hurdes: étude de géographie humaine* (1927), por parte del Instituto francés de Madrid, que durante veinte años llevó a cabo un estudio botánico, sociológico, zoológico y climatológico de la región.<sup>3</sup>

Lo anterior, después de que Buñuel tomó para ello un enfoque de corte surrealista y antropológico para el viaje de estudio que realizó en la región basado en la observación. Legendre destacó que Las Hurdes era un microcosmos dentro de España donde había una serie de problemas que podrían resumirse en los siguientes: aislamiento y malas comunicaciones internas, fuertes contrastes climáticos, malnutrición extendida y crónica, alto índice de mortalidad infantil y en adultos, resistencia a las reformas médicas y legales, condiciones de salubridad deficientes, individualismo y conservadurismo fatal.

### “Set de filmación”. Entuertos y realidades del contexto físico-antropológico

Los hallazgos que se muestran en el documental dejan ver entre otras cosas, descripciones un tanto excesivas o sobredeterminadas respecto a la miseria humana y material en la cual los pobladores habitan la comunidad, los cuales, sin duda, resultan consistentes con las intenciones y los objetivos del realizador, no obstante, del marcado contraste que muestran el desinterés y la despreocupación de sus habitantes. El equipo de rodaje se instaló en Las Batuecas, a tan sólo un kilómetro de Las Hurdes. Se hospedaron en un antiguo convento dirigido por un monje de la orden de los carmelitas, donde dormían y se levantaban para ir directamente al sitio donde tenía lugar la filmación. Los hurdanos recibieron bien al equipo de rodaje. Buñuel – nacido el 22 de febrero de 1900 en Calanda, España y fallecido el 29 de julio de 1983 a los 83 años en la Ciudad de México, México (Alcalá s.p.) - recibió permiso para hacer una película “artística” sobre Salamanca y un documental “pintoresco” sobre Las Hurdes.

El documental se desarrolla en Las Hurdes, región montañosa al norte de la provincia de Cáceres, Extremadura, España, alrededor del pueblo de La Alberca, cuyos habitantes se encontraban en un estado de desarrollo tan atrasado que -según diría alguna vez Buñuel- incluso “el pan les resultaba desconocido”. El título de “Tierra sin pan” deriva de comentarios de Legendre al referirse a ese alimento básico como un producto de lujo para

<sup>3</sup> Ver Legendre, Maurice. *Las Hurdes. Estudio de geografía humana*. Extremadura: Editora Regional de Extremadura, Colección Rescate, 2006. Ver también Soto Vázquez, José. “Legendre, Maurice. Las Hurdes. Estudio de geografía humana”. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura* 2(2008): 98-101.

los hurdanos, aludiendo a un informe médico en referencia al enanismo generalizado de la población. Previo al inicio de la filmación del documental, comenta Buñuel que:

Para rodar *Las Hurdes (Tierra sin pan)* hice venir de París a Pierre Unik para que me sirviera de ayudante y al cámara Élie Lotar. Yves Allégret nos prestó una cámara. Puesto que no disponía más que de veinte mil pesetas, cantidad muy modesta, me di a mí mismo un mes de plazo para hacer la película. Gastamos cuatro mil pesetas en la compra, indispensable, de un viejo <<Fiat>>, que yo mismo reparaba cuando era necesario (era un mecánico bastante bueno). En un antiguo convento requisado en virtud de las medidas anticlericales dispuestas por Mendizábal en el siglo XIX, Las Batuecas, se había instalado un modesto albergue que contaba apenas diez habitaciones. Cosa sorprendente: agua corriente (fría). Durante el rodaje, salíamos todas las mañanas antes del amanecer. Después de dos horas de coche, teníamos que seguir a pie, cargados con el material. Aquellas montañas desheredadas me conquistaron en seguida. Me fascinaba el desamparo de sus habitantes, pero también su inteligencia y su apego a su remoto país, a su «tierra sin pan». Por lo menos en una veintena de pueblos se desconocía el pan tierno. De vez en cuando, alguien llevaba de Andalucía algún mendrugo que servía de moneda de cambio. Después del rodaje, sin dinero, tuve que hacer el montaje yo mismo, en Madrid, encima de una mesa de cocina. Como no tenía moviola, miraba las imágenes con lupa y las pegaba como podía. Seguramente, descarté imágenes interesantes por no verlas bien (Buñuel 124).

Las Hurdes limita con la sierra de Gata, las Tierras de Granadilla y la sierra de Francia en los bordes con la provincia de Salamanca. No se le considera una comarca administrativa, sino más bien una mancomunidad con características de diversos tipos muy similares entre sí, que constituyen lo que se denomina Las Hurdes. Su gentilicio es hurdano y la región consiste en

un terreno montañoso con clima mediterráneo e influencia atlántica. Es posible encontrar grabados rupestres o petroglifos realizados entre el año 4000 antes de nuestra era y la época romana. Aunque si se consideran los vestigios pictóricos de las Batuecas, cerca de Las Mestas, los primeros vestigios de poblamiento pueden ubicarse alrededor del 8.000 a. C. Los primeros asentamientos en Las Hurdes -aunque debieron ser intermitentes y temporales en diversos periodos- debieron ser poco significativos en términos culturales e históricos, en gran parte debido al nulo desarrollo experimentado, situación que se muestra en el documental y se mantiene en la actualidad. El ídolo-estela de El Cerezal, alojado en el Museo de Cáceres, es el testimonio más destacado de la Prehistoria hurdana.<sup>4</sup>

Con la invasión musulmana es probable que Las Hurdes se despoblaran. En una leyenda copiada por Lope de Vega, “Las Batuecas del duque de Alba” (1598), se mencionan asentamientos humanos aislados descendientes de los godos de finales del siglo XVII. Los primeros testimonios escritos en los cuales se mencionan los nombres de “Riomalo”, “Mestas”, “Ovejuela” y “Batuecas”, datan de finales del siglo XII. Durante el siglo XVI es cuando Lope de Vega, basándose en las noticias del licenciado Alonso Sánchez, escribe su obra de teatro. La fascinación suscitada por dicha obra lleva a otros a escribir sobre esta comarca. Es hasta el siglo XIX, tras separarse administrativamente Las Hurdes de La Alberca -luego de la división provincial de Javier de Burgos en 1833-, que la comarca comienza a crecer con la llegada tanto de visitantes ilustres como de desterrados. Miguel de Unamuno publicó un breve ensayo en el que su visita a Las Hurdes (1913) y los hurdianos le fueron de una gran inspiración, intitulado *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1914), bajo la influencia de Søren Kierkegaard y de San Ignacio de Loyola, entre otros. Siendo Rector de la Universidad de Salamanca (lo fue durante tres periodos distintos) y uno de los miembros más ilustres de la denominada Generación del 98, estuvo en Las Hurdes antes que Alfonso XIII y que Luis Buñuel, dejando honda huella en una región desconocida. Unamuno considera que en Las Hurdes muchos han visto un reducto del pasado ajeno al progreso y al estado del bienestar, mientras que el vio naturaleza, tranquilidad, esfuerzo y trabajo. Sus palabras instigaron al monarca Alfonso XIII a visitar Las Hurdes, lo cual hizo en junio de 1922 durante cuatro días acompañando de un equipo de noticiario cinematográfico. El evento fue publicado como reportaje por *Estampa de Madrid*.<sup>5</sup>

El doctor Jean Batiste Bide en 1892 tras viajar por Las Hurdes, presentaría un informe en el Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid,<sup>6</sup> denunciando las difíciles condiciones de vida de los hurdanos en dos famosas conferencias “Las Batuecas” y “Las Jurdes”, acompañadas de un mapa y dieciocho fotograbados reproducidos de fotografías de la región obtenidas directamente por el autor. Tras la Guerra Civil (1936-1939), el general Francisco Franco puso en marcha un plan para la comarca cuya base era una reforestación

<sup>4</sup> Ver Barrantes, Vicente, *Las Jurdes y sus Leyendas*. España: Editorial Maxtor (Ed. Facsímil), 1893.

<sup>5</sup> Ver Calero, Angie, “Las Hurdes, el viaje de Alfonso XIII que cambió el rumbo de toda una comarca”. *ABC España*. [https://www.abc.es/espana/abci-las-hurdes-alfonso-xiii-viaje-enf-202205120312\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/abci-las-hurdes-alfonso-xiii-viaje-enf-202205120312_noticia.html) Ver también Espejo Alejandro, “Las Hurdes, de tierra de “salvajes” a tierra del bienestar”. *La Razón*. 11.01.2023. <https://www.larazon.es/cultura/historia/20220920/afh5pzmndzbg3iidvqcoqi4i.html>

<sup>6</sup> Ver Fernando Arroyo Ilera, “Las Hurdes en la Sociedad Geográfica de Madrid los orígenes de la polémica”. *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, 159(2022). Ejemplar dedicado a: Las Hurdes, más que una comarca deprimida: Centenario del viaje de Alfonso XIII (1922-2022), 15-54. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8723950>

masiva. La paga por dichos trabajos permitió a los hurdanos frenar momentáneamente el hambre y la emigración, pero pusieron así fin al ecosistema idóneo para el pastoreo y la apicultura, actividades económicas prácticamente únicas de la economía hurdana. La principal fuente de ingresos que recibía la población que moraba en dicha comunidad provenía por parte del Gobierno, a cambio de recibir y adoptar niños huérfanos. Declara Buñuel

Una palabra más sobre Las Batuecas, uno de los contados paraísos que he conocido sobre la tierra. En torno de una iglesia en ruinas, hoy restaurada, entre peñas, se levantaban dieciocho ermitas. Antaño, antes de la expulsión decretada por Mendizábal, cada ermitaño debía hacer sonar una campanilla a medianoche, en señal de que estaba en vela. En sus huertos crecían las mejores hortalizas del mundo (lo digo sin apasionamiento). Molino de aceite, molino de trigo y hasta fuente de agua mineral. En la época del rodaje, no vivían allí más que un viejo fraile y su criada. En las cuevas había pinturas rupestres, una cabra y un panal. En 1936 estuve a punto de comprarlo todo por ciento cincuenta mil pesetas, una ganga. Me había puesto de acuerdo con el propietario, un tal don José, que vivía en Salamanca. Él ya estaba en tratos con un grupo de religiosas del Sagrado Corazón; pero ellas ofrecían pagarles a plazos, mientras que yo pagaba al contado, por lo que me dio la preferencia. Íbamos ya a firmar —faltaban tres o cuatro días para ultimar la operación— cuando estalló la guerra civil y todo se fue al traste. Si hubiera comprado Las Batuecas y la guerra me hubiera pillado en Salamanca, una de las primeras ciudades que cayó en poder de los fascistas, es probable que me hubieran fusilado inmediatamente. Volví al convento de Las Batuecas durante los años sesenta, con Fernando Rey. Franco había hecho un esfuerzo por el país perdido, abierto carreteras y creado escuelas. Sobre la puerta del convento, ocupado ahora por carmelitas, se leía: «Viajero, si tienes problemas de conciencia, llama y se te abrirá. Prohibida la entrada a las mujeres.» Fernando

llamó a la puerta. Nos contestaron por interfono. La puerta se abrió. Vimos acercarse a un especialista que se interesó por nuestros problemas. El consejo que nos dio nos pareció tan sensato que lo puse en boca de uno de los frailes de *El fantasma de la libertad*: «Si todo el mundo rezara todos los días a San José, es indudable que las cosas irían mucho mejor» (Buñuel 126).

### Las Hurdes y el valor crítico-testimonial del documental

La situación actual de Las Hurdes sigue siendo sumamente complicada. El envejecimiento y la pérdida de la población son su signo, al igual que en la mayoría de las comarcas del noroeste de la provincia de Cáceres. Las Hurdes conserva toda su herencia cultural asturleonés, entre cuyos rasgos más característicos se encuentra el idioma extremeño, derivado del asturleonés. La tradición provee el “Carnaval Jurdanu de Las Hurdes”, habitado por seres fabulosos, *el burru antrueju, el machu lanú, el obispu jurdanu, los mozus del guinaldu...* unidos a un rico folclore, a la arquitectura vernácula y a la naturaleza que anuncia el inicio de la primavera. En muchas de las alquerías es posible hallar aun casas hurdanas construidas en su totalidad de piedra y cubiertas con lajas de pizarra. Su origen es prerromano, presumiblemente celta con similitudes en las edificaciones de la cultura castreña. Se intenta conservar estas construcciones de modo que sean declarados patrimonio de la humanidad. La población se distribuye en pequeños pueblos de 100 a 400 habitantes, cuya economía se basa en productos naturales como la miel, el olivo, las patatas, los cereales, el corcho y el carbón de brezo, básicamente.

Con *Las Hurdes. Tierra sin pan* Buñuel da un giro a su obra, alejándose del surrealismo ortodoxo y aproximándose a propuestas más sociales y antifascistas. Tanto la “Santa Objetividad” preconizada entonces por Dalí, como su método “paranoico-crítico” partían de la realidad para encontrar los elementos nunca vistos convencionalmente en aras de constituir nuevas perspectivas y alcances del surrealismo como movimiento de rebeldía contra la sociedad burguesa en todos sus aspectos, teniendo como base: el escándalo. Estos objetivos se cumplían con creces en la cinta de Buñuel, pues consiguió escandalizar a los gobernantes e intelectuales de su tiempo, obteniendo el apoyo financiero del intelectual anarquista Ramón Acín para difundir el mensaje social que el filme comportaba.<sup>7</sup>

En este documental se realiza un recorrido por la comarca y los habitantes de Las Hurdes, reflejando la situación en que se encontraban algunas zonas de España. Como proyecto político de denuncia, Buñuel en *Las Hurdes* muestra de manera metódica y descarnada lo más provocativo de la indigencia: deformaciones físicas, enfermedades como el bocio o el paludismo, envejecimientos prematuros, degeneraciones varias, entre otras

<sup>7</sup> Ver Sanz de Soto-Lyons, Emilio. "Los Surrealistas y El Cine". *A.A.V.V. El Surrealismo*. Coordinador: Antonio Bonnet Correa. Madrid: Universidad Menéndez Pelayo-Ediciones Cátedra, 1983.

cosas, realidades desmesuradas e incontenibles a propósito de las cuales no dudó en abreviar el proyecto surrealista. Resulta polémica la legitimidad de la cinta como documental antropológico, pues Buñuel, además de rodar a los habitantes y las costumbres de esta comarca cacereña, construyó en ocasiones escenas a la medida de sus necesidades – “manipulación testimonial”- y siguiendo la moda estética realista de la “España negra”, como muestran fotos fijas del rodaje que se conservan y que bien podrían aproximarlos al imaginario artístico de Francisco de Goya. Sobre la censura que sufrió sobre su persona y su trabajo, Buñuel narra lo siguiente:

Durante la guerra civil, cuando las tropas republicanas, con la ayuda de la columna anarquista de Durruti, entraron en el pueblo de Quinto, mi amigo Mantecón, gobernador de Aragón, encontró una ficha con mi nombre en los archivos de la Guardia Civil. En ella se me describía como un depravado, un morfinómano abyecto y, sobre todo, como autor de *Las Hurdes*, película abominable, verdadero crimen de lesa patria. Si se me encontraba, debía ser entregado inmediatamente a las autoridades falangistas y mi suerte estaría echada (Buñuel 125).

Debemos añadir aquellas escenas que se crearon específicamente a voluntad de Buñuel. La cabra que se despeña fue abatida por un disparo de escopeta del realizador, cuyo humo se puede observar en las mismas imágenes del filme; e igualmente mató a tiros al burro viejo -y probablemente enfermo- que con las patas atadas posteriormente fue devorado por los perros y buitres, después de ser atacado por un enjambre de abejas; la niña con la boca infectada no murió; el bebé que entierran estaba dormido; la frase escrita por un escolar en la pizarra: “Respetad los bienes ajenos”, fue sugerida por el realizador. Lo cierto es que para quienes querían criticarlo, encontraron sin dificultad los motivos a la mano: Buñuel convirtió su mediodía en un espectáculo morboso y traumático en el que lo anormal y lo salvaje se apoderan de la obra. Lo anterior, coincide con uno de los motivos más obsesivos del cineasta: el del *carnuz* (provincialismo usado en Aragón para referirse a la carroña o carne podrida), que ya aparecía en el ambiente de la Residencia de Estudiantes (1917-1925), y se puede documentar en varios cuadros de Dalí de esa época y en los burros podridos encima de los pianos de *Un perro andaluz* (1929).

Algunos documentalistas como Pío Caro Baroja le han reprochado esta manipulación de la realidad y el daño ocasionado a los hurdanos, protagonistas de una exhibición truculenta.<sup>8</sup> Pero en defensa del Aragonés habría que preguntarnos, si existe algún documental que no haya elegido, manipulado y empleado la subjetividad en su favor en

<sup>8</sup> Ver MFA, “Las Hurdes: ¿documental?, ¿manipulación?, ¿distorsión?, ¿panfleto?”. *En torno a Luis Buñuel Todo sobre la vida y obra del realizador* <https://lbuñuel.blogspot.com/2013/09/las-hurdes-documental-manipulacion.html>

menor o mayor medida para disponer -de- la realidad ‘objetiva’ en dirección a los fines perseguidos, y que en este caso eran denunciar la situación de extrema miseria en la cual vivían los hurdanos, a la cual las autoridades debían urgentemente prestarle atención. “De entrada, el apoyo ideológico y político en la línea de los ‘valores’ comunistas no se hizo esperar, entre ellos el grupo de André Bretón” (Gubern y Hammond 212). Cabe preguntarse ¿si habría sido tan efectivo como testimonio social de no haber procedido a exagerar unas carencias que ponían en evidencia la indolencia, el cínico abandono y el desinterés institucional con el cual las autoridades habían procedido?

Siguiendo con el argumento del párrafo anterior, *Las Hurdes* puede incluirse dentro del cine documental etnográfico ya desarrollado para 1933. Podemos citar entre otros a *Moana* (1923-1925) de Robert J. Flaherty en Samoa; o a los hermanos Lumière en su Anábasis por tierras ‘exóticas’. Algunos de los documentales que podrían ser incluidos en esta categoría, anteriores de hecho al realizado por Buñuel y con un objetivo propagandista -de gran interés para los surrealistas, por cierto-, fueron *Cimbo* (1928) de Martin y Osa Johnson, de origen estadounidense, sobre la caza de leones en África; “El país del scalp” (*Au Pays du scalp* (1931), coproducción de Francia y Bélgica dirigida por el marqués de Wavrin, sobre la reducción de cabezas practicada en la Amazonia; o *Chez les buveurs de sang* (1932), del barón Gourgaud, sobre indígenas Masai bebiendo sangre de animales en África.<sup>9</sup> Este interés contribuyó y se nutrió a la vez del extrañamiento, curiosidad e indagación de creadores como Dalí, Picasso, Gauguin, Matisse, Max Ernst, Modigliani y Cernuda, entre otros.

Luis Buñuel con mirada de etnógrafo y tras describir las características de la geografía de la zona, se interesa mayoritariamente por sus gentes y formas de subsistencia. La región, rodeada de barreras, según Legendre, ha atrapado a todo aquel que se ha atrevido a franquearlas. Sostiene el autor que “a fuerza de miseria, la humanidad de los hurdanos se había desfigurado [...] la pobreza engendra la enfermedad, que engendra la pobreza. La pobreza favorece el alcoholismo que agrava la pobreza. La pobreza provoca explosiones de derroche que agravan la pobreza”. Un lugar que se encuentra en Extremadura, sin médicos, sin guardias civiles y casi sin escolarización, situado a poco más de una hora de la culta y universitaria Salamanca y a cuatro horas de Madrid. Explórense a partir de aquí, los trazos e imágenes que podrían hacer tangente con una suerte de “neorrealismo rural”.

Sin duda, lo que también pudo servir como motivación al Calandés para la realización del filme fue el proyecto frustrado sobre un documental a rodarse en la misma zona de Las Hurdes, por el director francés Allégret, autor de *Prix et profits/La Pomme de terre*, sobre la explotación de los campesinos. Allégret, también impresionado por el libro de Legendre, acudió a España en 1932 a rodar, junto al camarógrafo Éli Lotar, sin embargo, el equipo fue detenido por la policía acusándolo de comunista y expulsado del país. Buñuel, presto, se apropió del operador y la cámara de este. Es digno de resaltar también en términos de lo que giró en torno al documental buñuelesco y que contribuyó a que no se quedara solo en proyecto, el billete de lotería que resultó ganador en la Navidad que precedió al inicio de

<sup>9</sup> Ver Roldán, Pilar. “Las Hurdes (Tierra sin pan) de Luis Buñuel”. *El espectador imaginario*, 126(2021). <https://www.elespectadorimaginario.com/las-hurdes-tierra-sin-pan/>

su rodaje, por parte de su amigo Ramón Acín, lo que le dio la oportunidad a este último de convertirse en productor del filme. Sobre esto, comenta Buñuel que:

Un día, en Zaragoza, hablando de la posibilidad de hacer un documental sobre Las Hurdes, con mi amigo Sánchez Ventura y Ramón Acín, un anarquista, éste me dijo de pronto: -Mira, si me toca el gordo el gordo de la lotería, te pago esa película. A los dos meses le tocó la lotería, no el gordo, pero sí una cantidad considerable. Y cumplió su palabra. Ramón Acín, anarquista convencido, daba clases nocturnas de dibujo a los obreros. En 1936, cuando estalló la guerra, un grupo armado de extrema derecha fue a buscarlo a su casa en Huesca. Él consiguió escapar con gran habilidad. Los fascistas se llevaron entonces a su mujer y dijeron que la fusilarían si Acín no se presentaba. Él se presentó al día siguiente. Los fusilaron a los dos (Buñuel 124).

De acuerdo con el testimonio de Éli Lotar (fotógrafo del documental), además de muchos otros indicios tales como el montaje empleado en el filme de Buñuel, “este está reconstruido, reelaborado, representado y reeditado, organizando con detalle las escenificaciones y acciones de los personajes. Los campesinos hurdanos interpretaban como actores sus propios papeles” (Lotar s.p.). Todas las tomas tuvieron que ser retribuidas a los lugareños y el intervencionismo en la puesta en escena no fue menor. En el olvido quedó la supuesta espontaneidad atribuida al documental, circunstancia que -como ya hemos insistido- resulta consustancial a la naturaleza del documental, hecho que sirve para confirmar en paralelo el constructivismo empleado por Flaherty desde “Nanuk, el esquimal” (*Nanook of the North*) (1922), por un lado; y, el lema de que realidad y verdad no tienen que ser obligatoriamente sinónimos en la representación cinematográfica, por otro lado.

[...] La evolución del documental, en esta nueva era digital, permite al documental, ahora más que nunca, expresarse con una libertad extraordinaria. Se cierran filas, por fin, con los cánones primitivos del medio. Atrás quedan registradas grandes obras cinematográficas, y valiosos documentos para el mundo histórico. Ahora, desde la madurez, el documental puede presumir de ser una forma cinematográfica diferenciada, donde la transformación no sólo tiene

que ver con las formas de hacer, sino también en la manera en que el documental es pensado (Caparrós, Crusells y Mamblona 21).

Según declaraciones del mismo Buñuel, fue a la zona a filmar “lo peor”. Y lo logró, denunciando más que mostrando - ¿resonancias surrealistas? - la situación de extrema pobreza en la que vivían los pobladores de Las Hurdes. Ciertamente es que, desde este objetivo último hasta la humillación producida -directa e indirectamente- a los habitantes de aquellas tierras hay un largo trecho y mucho por comentarse todavía. Como tampoco es falso que el Aragonés no dudó en escarbar con su lente entre lo más triste, crudo y desgarrador que pudo a través de recurrir a la ficción más pura y sublime para arribar a una síntesis iconológica hiriente de pobreza y subdesarrollo. Así es como, el director de cine Luis Buñuel eligió mirar con su lente para representar la realidad de los habitantes de Las Hurdes en su trabajo documental.

### Las Hurdes hoy y Luis Buñuel a la distancia

*Buñuel en el laberinto de las tortugas* (2018). Este documental (largometraje de animación) es un ‘falso’ documental de animación sobre la comarca de Las Hurdes. Fue dirigido por Salvador Simó y basada en el cómic homónimo de Fermín Solís. Este trabajo hace un recorrido sobre lo que fue el rodaje de *Las Hurdes, tierra sin pan* realizado por Luis Buñuel en 1933, siendo galardonado en 2020 con el Premio Goya en la categoría de mejor película de animación. Se estrenó oficialmente el 20 de octubre de 2018 en el Festival de Cine de Animación de Los Ángeles, presentándose en España hasta el 26 de abril de 2019. La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España la incluyó en su terna de películas candidatas a los Premios Óscar, pero la candidatura recayó finalmente en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar.

El ‘documental animado’ se aboca a la exploración de tres puntos en particular: 1) La relación personal entre Buñuel y Acín; 2) El choque cultural que ocurre durante el rodaje de este; y, 3) Los traumas -nunca sublimados al parecer- de la vida del director, recreados a través de pesadillas y alucinaciones que se agudizan a su regreso a España. Este consiste en una adaptación en animación tradicional de la novela gráfica *Buñuel en el laberinto de las tortugas*, dibujada por Fermín Solís. La obra fue editada en 2008 por Astiberri, originalmente en blanco y negro, y luego reeditada en 2019 por Reservoir Books usando la misma gama de colores de la cinta. El mismo Salvador Simó se encargó de realizar la adaptación y fue coguionista junto con Eligio R. Montero. Solo como detalle mencionar, que no obstante que, la película hace varios cambios respecto a la obra original, mantuvo dos escenas a petición de Solís: la aparición de la Virgen María con la cara de la madre de Buñuel y las escenas en las que el director se disfraza de monja.

Resulta evidente que adentrarse en la filmografía de Luis Buñuel se convierte en un auténtico laberinto de ideas, sugerencias, derivaciones o ensoñaciones. Precisamente y de un modo certero, el director Salvador Simó tituló su largometraje de animación sobre Las Hurdes como *Buñuel en el laberinto de las tortugas*. El documental del autor aragonés al que hemos intentado aproximarnos abrevadamente -como hemos reiteradamente mencionado- del

surrealismo y las vanguardias, pero intentando -como todo documentalista- aparentar neutralidad, objetividad y distanciamiento. Sus encuadres distantes, las interpretaciones camufladas que rayan en moderación y sencillez, la claridad expositiva. En 1958, afirmó Carlos Saura: “En el año 1932, cuando Luis Buñuel realizó *Las Hurdes. Tierra sin pan*, pudo nacer una genuina escuela del documental, entroncada con las raíces más profundas del temperamento hispánico. Solo se debía seguir el camino que Luis Buñuel nos dejó, pero nadie lo hizo” (citado en Boquerini s.f.). Este trabajo de Buñuel sirvió a Saura como punto de arranque para la realización de su documental *Cuenca* (1958). Buñuel es “considerado por muchos el mejor realizador de la historia del cine español, [como un artista] de una insobornable libertad, de una insólita originalidad y de un compromiso social alejado de moralismos y dogmatismos. La obra de Buñuel es una isla tan difícil de etiquetar como, paradójicamente, reconocible” (Angulo y Fernández 211-212).

*Las Hurdes, tierra sin pan* es una obra fundamental en la filmografía de Buñuel por motivos que ya hemos comentado con detalle, así como también mencionamos que en su momento fue considerada ofensiva para el gobierno de la Segunda República Española, impidiendo su estreno hasta 1936 y no sin antes eliminar de los créditos a Acín por su filiación anarquista. Este último junto con esposa fueron fusilados por el ejército franquista luego de que el ejército tomase la Huesca sublevada. Buñuel no pudo reparar la memoria de su amigo hasta el reestreno del documental en 1960, cediéndole todos los derechos a sus familiares. Para Vicente Benet, catalogar a un autor como Buñuel dentro de una escuela no es algo sencillo, afirma que:

Así, se va desgranando el modo en que tuvo lugar “El choque de la modernidad (1896-1922)”, se consolidaron las “Formas de distracción (1923-1936)”; se desarrolló el debate “En torno a la España negra (1931-1940)”; el régimen se embarcó en un “Viaje al interior (1939-1958)”, pero, en los últimos años, se sorprendió a sí mismo “Mirando al exterior (1951-1970)”; simultáneamente, los vanguardistas, independientes y experimentalistas trazaron “Vías excéntricas (1925-1980)”; cristalizó “El asentamiento de la modernidad (1968-1996)”; y, por fin, desembocamos en “El presente transformado (1992-2010)” (Benet 75).

Es curioso observar el paralelismo existente con la película *Los olvidados* (1960) que retrataba los barrios más deprimidos de la Ciudad de México y cuyo estreno en México provocó reacciones violentísimas por parte del estado mexicano, llegando a solicitarse la expulsión de Buñuel del país. No sin que el autor sufriese ataques físicos a su persona. Permaneció solo cuatro días en cartelera y tal vez solo en virtud de que el filme se hiciera acreedor a un premio conseguido en el Festival de Cannes, este pudo gozar de una por demás tibia defensa por parte de unos cuantos intelectuales mexicanos, entre ellos Octavio Paz.

#### A manera de conclusión

“Un ensayo de geografía humana”, así denominó el propio Luis Buñuel a su obra sobre *Las Hurdes*. Insólito y único -por su singularidad- documento filmico en el que se mezclan el cine de denuncia social, el etnográfico y el surrealista. Ya mencionamos en el apartado anterior que, “la realidad” fue representada, reelaborada y construida por Buñuel como un ‘tutorial didáctico’ de gran valor ético y estético, no sin convicciones ideológicas y políticas que llevan al espectador paso a paso en el recorrido de este documento visual (acompañado de la música de Brahms), para dar cuenta de la indiferencia y la insolencia -particularmente- de las autoridades. Cada fragmento tiene su función ocupando un lugar para que lo caótico cotidiano se transforme en armónico. El aragonés, desde el comienzo de su filmografía, fue consciente de este pensamiento y siempre renegó de la realidad tradicional para armar cada uno de sus proyectos. Cuando hablamos de aquel realismo del cual se aparta Buñuel, se trata de ese que tratando de serle lo más fiel a la realidad acaba por ocultar más que reflejar lo que pretende mostrar de esta, reflejando acaso de manera redundante la realidad. El realizador, con su trabajo, se empeña en inscribir simbólicamente lo real. En este punto, nos preguntamos ¿dónde queda la responsabilidad ética del documentalista en el contrato que establece con el espectador al categorizar su obra?<sup>10</sup>

Buñuel, con *Las Hurdes* nos ofrece una ‘postal’ sobre la manera en la que una realidad desoladora puede transformarse en un mensaje político y social. Lo monstruoso establece vasos comunicantes con ‘lo surrealista’, incluso con lo distópico de una sociedad. El empeño mostrado por el Aragonés para reconstruir el hambre, la disentería, las infecciones o las penurias, la recreación grotesca, casi macabra del modo en que viven los habitantes de *Las Hurdes*, se enlaza también con ‘instantáneas’ surrealistas, con escasez de lógica y rayando en lo irracional. Ejemplo de lo anterior se ve al inicio del filme cuando la mirada pasa de observar la arquitectura de La Alberca a la imagen de un buey saliendo de una vivienda sin despeinarse; o, cuando nos adentramos en una ruinoso escuela rural en la que aparece en la ‘pared’ el retrato colgado de una elegante dama de estilo Luis XV. Microcosmos de la pauperización, del no-tiempo, del olvido, de lo siempre invisible y negado, de la crueldad que inhala y exhala agonizante sin llegar nunca al tan anhelado *rigor mortis*.

*Las Hurdes*, es una obra plena de referencias intertextuales dentro de la filmografía de Luis Buñuel. Ya expusimos algunas de ellas como la del burro -aparentemente- muerto por las picaduras de abejas, acontecimiento que se conecta con la infancia del director y que ya aparecía en “Un perro andaluz” (*Un chien andalou*)<sup>11</sup> (1929) con dos cadáveres de asnos sobre pianos de cola. El primer plano del ojo del burro muerto en *Las Hurdes* retrotrae al ojo cortado del primer filme. Recordemos el incidente del realizador aragonés en su niñez: con ocho años, se topó en el campo con un burro muerto “rodeado de buitres enormes que parecían curas”, solo para poner otro ejemplo. La belleza sublime, terrible y amarga de las imágenes de *Las Hurdes* (el burro matado por abejas, el entierro del niño en su ataúd blanco descendiendo por el río) encierra tanto surrealismo como los fragmentos documentales de *La Edad de Oro* (1930). A los hurdanos que el aragonés exhibe en *Las Hurdes* podemos encontrarles raíces en “La edad de oro” (*L’âge d’or*) (1930), en la tragedia que rodea a los proscritos andrajosos de su inicio. Con *Los olvidados* (1950) cuando Buñuel se toma el

<sup>10</sup> Ver Sánchez Vidal, Agustín, ed., *Luis Buñuel. Obra literaria*. Zaragoza: Ediciones Heraldo de Aragón, 1982.

<sup>11</sup> Ver Talens, Jenaro. *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra, 1986.

tiempo para posar la cámara en los paisajes degradados - “Hurdes de asfalto”- de la urbe de la Ciudad de México en crecimiento desbordado. Los mendigos de *Viridiana* (1961) también pueden fraternizar con los pobladores de Las Hurdes en su marginalidad y miseria. Sin olvidar al personaje de *Nazarín* (1958) o al de *Simón del desierto* (1965), alejados -y abandonados- del corpus societal en su muy particular universo, tanto como -guardando la debida distancia- la abulia existencial y vital que habita en la interioridad de los protagonistas y su encierro involuntario en *El ángel exterminador* (1962). Las campanas, obsesión recurrente de la infancia aragonesa del autor y que tienen presencia importante en *Tristana* (1969). Lo anterior, entre otras referencias intertextuales que podríamos mencionar.<sup>12</sup>

## Referencias

- Alcalá, Manuel. “Buñuel: cine e ideología”. *Cuadernos para el Diálogo*. Madrid: EDICUSA, 1973. <https://es.geneastar.org/genealogia/bunuelluis/luis-bunuel>
- Angulo, Jesús. Fernández, Joxean. *Luis Buñuel*. San Sebastián: E.P.E. Donostia Kultura, 2020. Impreso.
- Arroyo, Fernando. “Las Hurdes en la Sociedad Geográfica de Madrid los orígenes de la polémica”. *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, 159(2022). Ejemplar dedicado a: Las Hurdes, más que una comarca deprimida: Centenario del viaje de Alfonso XIII (1922-2022), 15-54. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8723950>
- Barrantes, Vicente, *Las Jurdes y sus Leyendas*. España: Editorial Maxtor (Ed. Facsímil), 1893.
- Barroso, Miguel. Gil-Delgado, Fernando. *Cine español en cien películas*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2002. Impreso.
- Benet, Vicente. *El cine español*. Barcelona: Paidós, 2012. Impreso.
- Boquerini. “'Tierra sin pan', el demoledor retrato de Buñuel de Las Hurdes”. *El Correo*, 4 de abril de 2019. <https://www.elcorreo.com/pantallas/cine/tierra-demoledor-retrato-20190404183106-ntrc.html>
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Taurus, 1982. Impreso.
- Calero, Angie. “Las Hurdes, el viaje de Alfonso XIII que cambió el rumbo de toda una comarca”. *ABC España*. [https://www.abc.es/espana/abci-las-hurdes-alfonso-xiii-viaje-enf-202205120312\\_noticia.html](https://www.abc.es/espana/abci-las-hurdes-alfonso-xiii-viaje-enf-202205120312_noticia.html)
- Caparrós, José. Crusells, Magí. Mambona, Ricard. *100 documentales para explicar historia. De Flaherty a Michael Moore*. Madrid: Alianza Editorial, 2010. Impreso.
- Espejo, Alejandro. “Las Hurdes, de tierra de ‘salvajes’ a tierra del bienestar”. *La Razón*. 11.01.2023. <https://www.larazon.es/cultura/historia/20220920/ifhn5pzlmndzbg3iidvqcoqi4i.html>
- Gubern, Román, coord. *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997. Impreso.

<sup>12</sup> Ver Pérez, Tomás. De la Colina, José. *Luis Buñuel: prohibido asomarse al exterior*. México: Joaquín Mortiz/Planeta, 1986. Impreso. En 1984 publica por primera vez José De la Colina junto con Tomás Pérez Turrent, el libro *Luis Buñuel, prohibido asomarse al exterior*. Se trata de una extensa –50 horas– entrevista realizada al cineasta español durante 1974. En él, se exponen desde testimonios del cineasta español hasta comentarios individuales acerca de cada una de sus películas.

- Gubern, Román. Monterde, José. Pérez, Julio. Riambau, Esteve. Torreiro, Casimiro. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Gubern, Román. Hammond, Paul. *Los años rojos de Luis Buñuel*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, Centro Buñuel Calanda y Gobierno de Aragón, 2021. Impreso.
- Jiménez, Yasmina. “‘Las Hurdes. Tierra sin pan’ y ‘Los olvidados’”. El mundo injusto que denunció Buñuel”. *El Mundo*. <https://elmundo.es/especiales/2013/cultura/luis-buñuel/realismo.html>
- Legendre, Maurice. *Las Hurdes. Estudio de geografía humana*. Extremadura: Editora Regional de Extremadura, Colección Rescate, 2006. Impreso.
- Lope de Vega. *Las batuecas del duque de Alba*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Impreso.
- Lotar, Éli. “Un compromiso poético con la realidad”. *El País*. Publicado el 17 de marzo de 2017. [https://elpais.com/cultura/2017/03/16/babelia/1489655987\\_381062.html](https://elpais.com/cultura/2017/03/16/babelia/1489655987_381062.html)
- MFA. “Las Hurdes: ¿documental?, ¿manipulación?, ¿distorsión?, ¿panfleto?” *En torno a Luis Buñuel. Todo sobre la vida y obra del realizador*. Publicado el 30 de septiembre de 2013. <https://lbunuel.blogspot.com/2013/09/las-hurdes-documental-manipulacion.html>
- Pérez, Tomás. De la Colina, José. *Luis Buñuel: prohibido asomarse al exterior*. México: Joaquín Mortiz/Planeta, 1986. Impreso.
- Roldán, Pilar. “Las Hurdes (Tierra sin pan) de Luis Buñuel”. *El espectador imaginario*, 126 (2021). <https://www.elespectadorimaginario.com/las-hurdes-tierra-sin-pan/>
- Sánchez, Agustín, ed. *Luis Buñuel. Obra literaria*. Zaragoza: Ediciones Heraldo de Aragón, 1982. Impreso.
- Sanz de Soto-Lyons, Emilio. “Los Surrealistas y El Cine”. *A.A.V.V. El Surrealismo*. Coordinador: Antonio Bonnet Correa. Madrid: Universidad Menéndez Pelayo-Ediciones Cátedra, 1983. Impreso.
- Soto, José. “Legendre, Maurice. Las Hurdes. Estudio de geografía humana”. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura* 2(2008): 98-101.
- Talens, Jenaro. *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra, 1986. Impreso.
- Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alma Europa, 2023. Impreso.

### Filmografía fundamental

- Buñuel, Luis (director). *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933). Documental (etnográfico). 33 minutos. Ayudantes de dirección: Pierre Unik y Rafael Sánchez Ventura. Producción: Ramón Acín Aquilué. Guion: Luis Buñuel, Pierre Unik y Julio Acín. Música: Darius Milhaud, fragmentos de la sinfonía n.º 4 de Johannes Brahms. Sonido. Charles Goldblatt y Pierre Braunberger. Fotografía: Éli Lotar.
- Buñuel, Luis (director). *Un perro andaluz* [Un chien andalou] (1929). Género: Surrealismo. 21 minutos. Ayudante de dirección: Pierre Batcheff. Dirección artística: Pierre Schildknecht. Producción: Luis Buñuel. Guion: Salvador Dalí y Luis Buñuel.

Música: Richard Wagner (motivos de Tristán e Isolda), Beethoven, Tangos argentinos. Fotografía. Albert Duverger y Jimmy Berliet.

Buñuel, Luis (director). *La edad de oro* [L'âge d'or] (1930). Género: Surrealismo. 60 minutos. Ayudante de dirección: Jacques B. Brunius y Claude Heymann. Producción: Charles de Noailles y Marie-Laure de Noailles. Diseño de producción: Alexandre Trauner. Guion: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Música: Armand Bernard. Sonido: Peter Paul Brauer.

Buñuel, Luis (director). *Los olvidados* (1950). Género: Drama. 88 minutos. Ayudante de dirección: Ignacio Villarreal. Producción: Óscar Dancigers, Sergio Kogan, Jaime A. Menasce. Productor ejecutivo: Federico Amérigo. Guion: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Max Aub, Juan Larrea, Pedro de Urdimalas. Música: Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga. Sonido: José B. Carles, Jesús González Gancy (Monoaural). Maquillaje: Armando Meyer. Fotografía. Gabriel Figueroa.

Simó, Salvador (director). *Buñuel en el laberinto de las tortugas* (2018). Documental / Largometraje de animación. 80 minutos. Adaptación del cómic homónimo de Fermín Solís. Producción: Manuel Cristóbal, José M. Fernández de Vega y Álex Cervantes. Guion: Eligio R. Montero y Salvador Simó. Música: Arturo Cardelús.

---

Recibido: 4 de abril de 2023  
Aceptado: 20 de Julio de 2023

## Deriva migrante y decir verdadero en la película “Perro bomba” (2019)<sup>1</sup>

Migrant drift and true saying in the film “Perro Bomba” (2019)

**César Castillo Vega**<sup>2</sup>

UNIVERSIDAD DE CHILE, FACULTAD DE ARTES, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES.

 <https://orcid.org/0000-0002-4291-3102>

**Resumen.** Recientemente la migración desde Haití se ha tomado el imaginario nacional chileno movilizándolo diversos tipos de reacciones y representaciones. En el cine, algunas películas han abordado este fenómeno de forma contemporánea, destacando entre ellas el filme de ficción de 2019 titulado *Perro bomba*. En este texto me propongo analizar algunas escenas de esta película buscando rastrear analíticamente ciertas claves sobre la situación migrante desde una lectura que enfatiza el carácter racializado de las relaciones de poder en que se representa la migración y la relación con discursos que ejercen formas de resistencia, ya sea lo que llamaremos discurso oculto, siguiendo a Scott, o lo que destacaremos como parresía, siguiendo a Foucault. A partir de los elementos en torno al problema de la experiencia de la migración haitiana en Chile y la cuestión del discurso oculto y la parresía se revisan cuatro momentos, a partir de planos y secuencias del filme, que se consideran relevantes para comprender el modo en que esta película tensiona la experiencia migrante haitiana en Chile.

**Palabras clave.** Perro Bomba, migración, Haití, cine.

**Abstract.** Recently, migration from Haiti has taken over the Chilean national imagination, mobilizing various types of reactions and representations. In cinema, some films have tackled this phenomenon in a contemporary way, among them the fiction film of the year 2019 entitled “Perro Bomba”. In this text, I propose to analyze some scenes from this film seeking to analytically trace certain keys about the migrant situation from a reading that emphasizes the racialized nature of the power relations in which migration is represented and the relationship with discourses that exercise forms of resistance, either what we will call hidden discourse, following Scott, or what we will highlight as parrhesia, following Foucault. Based on the elements around the problem of the Haitian migration experience in Chile and the question of hidden discourse and parrhesia, four moments are reviewed below, based on shots and sequences of the film, which are considered relevant to understand the way this film stresses the Haitian migrant experience in Chile.

**Keywords.** Perro Bomba, migration, Haití, cinema.

### Introducción

---

<sup>1</sup> Financiamiento de Becas Chile. Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) Doctorado Nacional / Doctorado Becas Chile / 2019 – 21191085.

<sup>2</sup> Doctorante en Filosofía, mención estética y teoría del arte de la Universidad de Chile. Magíster en Psicología Clínica de Adultos. Universidad de Chile. Mail. [paralau@gmail.com](mailto:paralau@gmail.com). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

Pocas historias merecen tanto ser contadas por el cine o la literatura, indica José Rodríguez Hernández (114), como aquellas que suponen el abandono del hogar y el emprendimiento de un viaje, una búsqueda de trabajo, un futuro o simplemente la supervivencia. Las personas migrantes son uno de estos grupos y el cine se ha ocupado también de sus historias. Recientemente la migración desde Haití se ha tomado el imaginario nacional chileno movilizándolo diversos tipos de reacciones y representaciones. En el cine, algunas películas han abordado este fenómeno de forma contemporánea, destacando entre ellas el filme de ficción del año 2019 titulado *Perro bomba*.

En este texto me propongo revisar algunas escenas de esta película buscando rastrear analíticamente ciertas claves sobre la situación migrante desde una lectura que enfatiza el carácter racializado de las relaciones de poder en que se representa la migración y la relación con discursos que ejercen formas de resistencia, ya sea lo que llamaremos *discurso oculto*, siguiendo a Scott, o lo que destacaremos como *parresía*, siguiendo a Foucault. De esta manera, revisaré, en primer lugar, algunos antecedentes para el análisis y luego realizaré una lectura de algunas escenas seleccionadas.

### Migración haitiana en Chile: experiencia y representación.

La migración es uno de los fenómenos contemporáneos que más ha puesto en cuestión a las sociedades y los Estados-naciones, lo que lo convierte en una de las experiencias definitorias de la vida social actual. Si desde el arribo de los europeos a América la movilidad había estado definida como dirigida hacia el exterior de Europa y empujada desde intereses coloniales e imperialistas, en la actualidad el movimiento migratorio invierte esa dirección movilizándolo a personas desde países golpeados por historias de asedio colonial. Mary Louise Pratt (429) ve en esta movilidad de los trabajadores migrantes un acto de recuperación de las riquezas arrebatadas por el Primer Mundo, puesto que de esta manera envían de vuelta a sus lugares de origen algo de ese valor usurpado, pero esta, al mismo tiempo, genera múltiples y complejas pérdidas así como nuevas experiencias de violencia.

En Chile, el fenómeno migratorio y, en particular, la inmigración desde otros países latinoamericanos ha venido en aumento desde los años noventa (Tijoux Merino y Palominos Mandiola 259). Chile pasó de ser un país de emigrantes y exiliados políticos a posicionarse como un destino atractivo para la migración. En la actualidad se concentra en él unos de los más altos flujos migratorios a nivel de América Latina que ya no corresponde solamente a desplazamientos desde países fronterizos. Según datos del Servicio Nacional de Migraciones, a finales de 2019 la estimación de personas extranjeras en Chile era de 1.448.391. Los principales colectivos migrantes provienen de América del Sur y el Caribe: Venezuela (30,5 %), Perú (16,4 %), Haití (12,6 %), Colombia (11,6 %) y Bolivia (8,3 %).

En el caso de los haitianos, se trata de uno de los grupos cuyo proceso migratorio ha estado marcado más fuertemente por las diferencias físicas y lingüísticas, hacia las cuales se han configurado prácticas de racismo, exclusión y discriminación en esferas institucionales y cotidianas. Si bien Haití fue durante el siglo XVIII la colonia más lucrativa de Francia, luego el segundo país de América en alcanzar su independencia en 1804 y el primero en formar una república afrodescendiente, hoy es uno de los países más pobres del continente (Ugarte 87). El éxodo haitiano contemporáneo pareciera responder a lo que Barbara Marshall (en Rueda) denomina el *push factor*, migración involuntaria como un modo de hacer frente a persecuciones, desastres o

extrema pobreza, asociado en este caso a una larga historia de crisis políticas y económicas de raíz neocolonial en la historia reciente de Haití, a lo que se suman desastres como el terremoto en 2010 y el posterior brote de cólera en 2012 (Gissi).

Desde dicho contexto, la población haitiana es uno de los grupos que ha llegado a transformar la sociedad chilena en los últimos años. Chile ha recibido en los últimos 4 años a más del 90 % de las personas haitianas que hoy viven en el país, lo que ha obligado a las instituciones del Estado a generar políticas públicas para gestionar este fenómeno desde un marco regulatorio desactualizado. En muchos casos, además, las políticas públicas han desencadenado consecuencias no previstas, como el surgimiento de mercados informales de contratos asociados a las normas de regulación del estatus migratorio (Ugarte 88) o la mediatización discriminatoria de expulsiones masivas, por ejemplo, con el Plan de Retorno Ordenado (Medina). A esto es necesario sumar la concentración y la segregación de la población haitiana residente en Santiago en comunas como Quilicura, San Bernardo y Estación Central, por efecto del mercado inmobiliario, la configuración de la ciudad y la dependencia de la población migrante de sus redes sociales de acogida (Gissi 17).

En este sentido, la película *Perro bomba*, de 2019, retrata de forma actual y junto con actores migrantes algunas de estas realidades. Si bien en este texto no me concentraré en establecer un contraste entre la situación empírica de los migrantes haitianos y su representación filmica, es importante señalar que estos elementos configuran un contexto de lectura contemporáneo para los públicos de esta película. Trataré, en cambio, de comprender la representación de la experiencia migrante y su relación con mecanismos de poder racializados.

De esta forma, respecto de la experiencia de las personas migrantes tal como aparece representada en el cine, Carolina Rueda considera útil la caracterización del “sujeto migrante” que realiza Antonio Cornejo Polar. Este estaría definido por la heterogeneidad fagocitada que el acto de migración implica y que provoca una coexistencia interna de culturas y lenguas de manera descentrada y conflictiva. Si bien Cornejo Polar estableció esta categoría para la literatura de José María Arguedas y en particular para los desplazamientos del campo a la ciudad en Perú, es verosímil que su aplicación a desplazamientos entre países, más aún entre países que no comparten la misma lengua, suponga una complejización de la idea de heterogeneidad subjetiva derivada de la integración a un mundo desconocido y en proceso de traducción.

Por otra parte, la inserción de las personas migrantes se transforma en un desafío no solo para ellas mismas, sino también para las sociedades que las reciben. En esta interacción se generan posibilidades de arraigo o desarraigo que son influenciadas por tres factores, siguiendo a Gissi: los imaginarios colectivos y acciones de la sociedad de destino, es decir, la mayor o menor receptividad y tolerancia a la migración; la política migratoria del Estado receptor, en tanto modos de reaccionar frente a la llegada de personas migrantes; y las características del colectivo de migrantes, en función de la solidez y cohesión de la organización social de migrantes.

A propósito del primer criterio, es importante señalar que la migración haitiana en Chile no ha estado exenta de reacciones racistas y xenofóbicas, particularmente ligadas a ciertas diferencias físicas, que no se habían expresado con igual intensidad frente a migraciones desde otros países. Aunque hay expresiones de racismo explícito, tal como se muestra en la película, se puede argumentar que, en Chile, el neoracismo se ha convertido en la respuesta cultural predominante frente a la migración haitiana. Esto implica el surgimiento de una sensación de incomodidad, inseguridad y temor hacia aquellos que se perciben como diferentes, lo que lleva a evitar su presencia en lugar de la agresión directa (Gissi 21).

Como contracara, la ya mencionada segregación residencial de este grupo sostiene una inclusión diferenciada, donde las personas migrantes construyen colectivos habitacionales ligados

a sus territorios y grupos de orígenes. En cierto nivel esto puede ser entendido como un modo de proteger una identidad individual y colectiva, manteniendo una lengua y una cultura que son imprescindibles para permitir el arraigo (Maroto y Ortega 145). En otro nivel, estos modos de inclusión diferencial se suman a la experiencia de la heterogeneidad del sujeto migrante y marcan una distinción entre la vida inmersa en la cultura de acogida, durante la jornada laboral o escolar, y la cultura de origen durante el tiempo domiciliario (Rueda 63).

Es importante señalar, en el caso de la migración haitiana, que la cuestión de la raza como concepto incide, evidentemente, en sus representaciones. Stuart Hall plantea que la raza funciona como un significante flotante, destinado a organizar los grandes sistemas de clasificación de las diferencias que operan en las sociedades humanas. La raza se articula con el color de la piel para vehicular significaciones asociadas o contrastadas a una herencia de esclavitud, discriminación y ultraje. Aníbal Quijano plantea que, para el caso de América, la raza ha sido el componente principal en la organización de las relaciones de producción y dominación desde la Conquista, y que la clasificación racial ha generado sistemas que distribuyen y asignan a ciertas identidades raciales formas específicas de trabajo.

Es importante considerar este elemento, dado que en la película *Perro bomba* la cuestión de las relaciones laborales articula y gatilla los distintos ejes narrativos. En el film, la identidad chilena aparece como una identidad homogénea representada por distintos “jefes” que usufructúan del trabajo de las personas migrantes, no solo haitianas. En las relaciones laborales se pondrán en juego relaciones de clases y raciales que tensionan el encuentro y que provocarán lo que en este escrito llamaré los “riesgos” que mueven la historia. Sostener la idea de raza como un significante permitirá entonces ejercer una lectura que se centre en el modo en que la diferencia física o nacional es utilizada en distintas escenas para constituir relaciones de poder y dominación.

Por otra parte, en el terreno cinematográfico, podemos recordar que en la introducción a su clásico estudio sobre el cine de la república de Weimar en Alemania, el teórico Siegfried Kracauer plantea que cada película responde a un componente histórico que permea en los filmes las preocupaciones, tendencias y tensiones de la época que las ha producido. En el cine, la migración ha sido un tema abordado desde múltiples ángulos y con gran variedad de historias y personajes, con ejemplos clásicos como *The immigrant*, de Charles Chaplin (Rodríguez Hernández). Si la migración se ha vuelto en Chile un asunto de la discusión pública, es de esperar que las películas que explícitamente abordan alguna de sus aristas vehiculicen los conflictos que se están elaborando en la vida cotidiana nacional y que encuentran un material expresivo en la imagen en movimiento.

### Discurso oculto y parresía

La anterior revisión da cuenta de que las personas que migran en la actualidad muchas veces llegan a espacios donde se enfrentan a importantes vulnerabilidades y precariedades. En su inserción a un nuevo espacio social, las personas migrantes se ven obligadas a asumir una posición diversa a la que ocupaban en sus espacios de origen, ya sea en términos estructurales como en lo cotidiano. En Chile, los migrantes haitianos se ven enfrentados a relaciones de subordinación frente al Estado chileno, instituciones privadas y otras personas, incluyendo otros migrantes; relaciones donde el poder está marcado, entre otros aspectos, por el acceso a los mecanismos de legalización de la estadía y de obtención de recursos a través de puestos de trabajo. Se configura así una situación social caracterizada por una desigualdad de poder que está, además, atravesada por la diferencia

física de los cuerpos configurada como racismo, que en algunas ocasiones va a dar lugar a prácticas en extremo arbitrarias y amenazantes.

En su libro *Los dominados y las artes de la resistencia*, el antropólogo James C. Scott se dedicó a estudiar diversos tipos de relaciones de dominación definidas por una disparidad en la relación de poder. Scott distingue entre dos tipos de discurso que circulan en esas relaciones entre subordinados y detentadores del poder: el discurso público y el discurso oculto. El discurso público se refiere a las relaciones explícitas entre los subordinados y los detentadores de poder, e incluye actos verbales y no verbales. Este discurso está determinado por el respeto a los superiores y la conservación del orden de cosas. Se caracteriza por la performance de una imagen falsa que reproduce la relación de sometimiento, a pesar de las humillaciones o indignidades que los subordinados deben aceptar constantemente, amenazados por la posibilidad de castigo. Es una imagen que “está hecha para impresionar, para afirmar y naturalizar el poder de las élites dominantes, y para esconder o eufemizar la ropa sucia del ejercicio de su poder” (42). El discurso público, por supuesto, no lo explica todo: dominados y dominadores saben que ese discurso es una actuación, una táctica de respeto y sumisión, en torno a la cual se tejen constantes sospechas.

El discurso oculto, de manera alterna, será aquello que ocurre cuando los actores se alejan de la escena de la sumisión y de la observación directa de los detentadores de poder (o de los subordinados). Se trata de una construcción discursiva específica de un espacio social determinado, elaborado, por lo tanto, para un público específico y exclusivo. Por otra parte, es un discurso no solo hecho de actos de lenguaje, sino también de prácticas que pueden contradecir el discurso público de los respectivos grupos y que, en la medida de lo posible, se mantienen fuera de vista y en secreto. Finalmente, existiría una frontera entre el discurso público y el secreto del discurso oculto que es una zona de conflicto entre poderosos y dominados. Dice Scott que la eficacia del poder se juega en la lucha por definir y configurar lo que es relevante dentro y fuera del discurso público: en torno a la definición de esa frontera se resuelven los conflictos ordinarios de la lucha de clases.

La diferencia entre ambos discursos en una situación social dada permite distinguir diversas variedades de discurso político entre los grupos subordinados, según su grado de conformidad con el lenguaje oficial y la naturaleza de su público. En un primer nivel, aparece un modo del discurso que parte desde y utiliza para su ventaja el autorretrato halagador de las élites; en el otro, se parapeta la cultura política disidente que puede surgir en torno al discurso oculto. También se puede distinguir una mezcla de ambos discursos, donde una política del anonimato y el disfraz en el espacio público ofrecerá un doble significado (rumores, chistes, canciones, cuentos populares, ritos, códigos, eufemismos). Una última forma coincide con el acontecimiento político por excelencia que es la ruptura de la frontera entre discurso oculto y público, la enunciación de lo que circula como discurso oculto a través de su despliegue en el discurso público.

En torno a esta última posibilidad nos interesa comentar algunas de las escenas de la película *Perro bomba* dado que creemos que son estas las que iluminan el modo en que la representación filmica expresa el estado de la relación de dominación en la situación migrante. Comentando un ejemplo extraído de la novela *Adam Bede* de George Eliot, Scott dice de esta ruptura de la demarcación entre discurso público y discurso oculto: “La primera declaración abierta de un discurso oculto, una declaración que rompía con la etiqueta de las relaciones de poder, que perturbaba una superficie de silencio y aceptación aparentemente tranquila, tiene la fuerza de una simbólica declaración de guerra” (31).

Creo que la comprensión de la fuerza de ese acontecimiento de ruptura con un orden de relaciones de poder puede apoyarse en la conceptualización que hiciera Michel Foucault del

concepto de parresía en la antigua Grecia a partir del giro que se ha llamado “ético” en los últimos años de su obra. En su sentido etimológico parresía alude a “decir todo”, es decir, a la franqueza como un modo discursivo contrario a toda retórica que trate de enmascarar o embellecer lo que se va a relatar, lo que supone un compromiso con la verdad (Fernández y Manibardo). Foucault definirá su uso como sigue:

La parresía es una actividad verbal en la que el hablante tiene una relación específica con la verdad a través de la franqueza, una cierta relación con su propia vida a través del peligro, un cierto tipo de relación consigo mismo o con otros a través de la crítica (autocrítica o crítica a otras personas), y una relación específica con la ley moral a través de la libertad y el deber. Más concretamente, la parresía es una actividad verbal en la que el hablante expresa su relación personal con la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otras personas (así como a sí mismo) (46).

En este sentido, la parresía puede ser entendida como un acto discursivo que se opone a las máscaras del discurso público y al murmullo secreto del discurso oculto. Por esto mismo, se comprende que los y las parresiastés sean aquellos y aquellas que dicen la verdad sin ocultar nada, lo que implica una expresión que no considera los costos sociales y el riesgo de pronunciarse con crudeza frente al poder (Jay). El riesgo que enfrenta aquel que enuncia la verdad se desprende de la posición de enunciación del parresiastés, que dice la verdad desde una situación de no-poder, siendo, al mismo tiempo, una posición ética: el sujeto habla en libertad, entendiendo que decir la verdad es su deber en esa circunstancia. Los riesgos posibles del acto parrésico irán desde la muerte a la pérdida de la estima, el ostracismo, la marginalización o el escarnio público.

### Deriva migrante y riesgos de la verdad en *Perro bomba*

#### Antecedentes generales de la película

La película *Perro bomba* (2019) es el primer largometraje de su director Juan Cáceres, quien se decidió a hacer una película sobre la migración haitiana en Chile a partir de su inquietud respecto del idioma creole y las dificultades que afectaban a dicha comunidad (González). El protagonista es encarnado por un actor no profesional, quien no solo presta su nombre al personaje, Stevens Benjamin, sino también su entorno inmediato: amigos, familia, trabajo, ropa y espacios cotidianos. El filme, además, se realizó sin seguir un guion, optando por la improvisación en situaciones predefinidas, lo que se compatibiliza con un tratamiento documental, desde recursos como la cámara en mano y la narrativa de seguimiento del protagonista.

La expresión “perro bomba” es un término carcelario chileno que se refiere a los reos de menor jerarquía que son enviados a pelear por otros de mayor jerarquía, lo que en esta película, a juicio del crítico Felipe Stark, se adecua al trayecto que experimenta el personaje como una suerte de “carne de cañón”. En *Perro bomba*, Steevens Benjamin es un joven haitiano que vive en Chile desde un tiempo indeterminado. Al comienzo de la película se le muestra integrado a la sociedad, aunque en una situación de precariedad, visible en las características de las calles y los espacios que habita, pero con acceso a cierto nivel de consumo y ocio. Mantiene una relación con su comunidad, vive en una pieza de la casa de un matrimonio haitiano cristiano y además trabaja en una fábrica de ladrillos.

La llegada desde Haití de un amigo de infancia, hijo del matrimonio, precipitará un quiebre en esta situación. En un incidente, el acoso de compañeros de trabajo hacia su amigo y los comentarios racistas de su jefe provocan una reacción en Steevens que quedará registrada en imágenes y viralizada posteriormente retratándolo como un agresor. Su entorno lo expulsará, temeroso de las represalias que su presencia pueda traer y Steevens comenzará una deriva por la ciudad en búsqueda de un nuevo hogar y trabajo, que progresivamente le plantearán nuevas precariedades a resolver. Durante la película otros personajes aparecerán acompañándolo, permitiendo retratar otras posiciones del cotidiano migrante: mujeres haitianas trabajando y cuidando a sus hijos, otros colectivos migrantes (peruanos, colombianos), jóvenes desempleados y personas en situación de calle.

*Perro bomba* funciona desde una narrativa convencional en la que un evento desafortunado mueve al protagonista de la estabilidad a la inestabilidad, sin posibilidad de redención, retratando este curso desde ciertas operaciones cinematográficas realistas, como el uso de grupos de personajes compuestos por actores y no-actores o la ausencia de sonido extradiegético (Urrutia). El relato está estructurado en torno a las soluciones que Steevens va agenciando en términos de habitación y trabajo, contrapunteando esta narrativa con breves intervenciones musicales de personas haitianas, “pilares” en torno al relato en palabras de su director (González).

Es importante destacar que a nivel de recepción esta película suscitó una importante polémica dados los comentarios racistas y xenófobos que recibió en redes sociales al estrenar su *teaser*. El estallido social de octubre de 2019 dificultó su circulación en salas de cine, aunque posteriormente fue puesta a disposición del público en el sitio [ondamedia.cl](http://ondamedia.cl)

A partir de los elementos en torno al problema de la experiencia de la migración haitiana en Chile y la cuestión del discurso oculto y la parresía, revisaré, a continuación, cuatro momentos que he considerado relevantes para comprender el modo en que esta película pone en juego dichas cuestiones.

### **Desamparo del migrante y ausencia del Estado**

La situación inicial de Steevens en la película se configura, como mencionamos anteriormente, en torno a la estabilidad que le otorga el trabajo. El matrimonio con el que habita le encargará ir a buscar a su hijo, Junior, que viene llegando de Haití y conseguirle un trabajo en la fábrica. La recepción de este joven provoca una explicitación de lo que el migrante juvenil viene a buscar a este país y con lo que se encuentra de entrada. El clima aparece en primer lugar por el frío que sufre Junior en el aeropuerto, así como el acceso a productos tecnológicos (la sorpresa por el celular) y la libertad (en la vestimenta de Steevens). Pero ya entrando en la ciudad, el aprendizaje de la lengua señala que el trabajo va a ser lo más importante: la primera palabra que Steevens le enseña en español es la palabra “plata”: “vas a ganar mucha plata” le dice.



Fotograma 1. “Plata le dicen aquí”(Cáceres 00:16:56).

Los deseos e ideales que sitúan la llegada del migrante se continúan en su recepción. Luego de la fiesta que el matrimonio ofrece para celebrar la llegada de su hijo, Steevens lleva a Junior a conocer su habitación y este le pregunta si tiene electricidad todo el día: “Sin luz este país se viene abajo”, le dice Steevens. Le enseña su celular, sus audífonos y escuchan música rap en creole.

La idea de un país que “se viene abajo” sin cosas básicas puede ser leída como un contraste respecto al país de origen. Es una imagen de cierto estatus o condición de vida, donde la luz es entendida como necesidad básica, pero también una imagen de debilidad, de imposibilidad de tolerar la ausencia de ciertas cosas que al migrante le parecen lujos, una imagen que también le permite al migrante ubicarse en una posición de mejor preparación, suerte de curtido para enfrentar el esfuerzo que este nuevo país le promete recompensar. Pero también en esta breve frase se oculta una traslocación del lugar donde dicho país pone el riesgo: los jóvenes no pueden detectar que la fragilidad está puesta en ese bienestar consumista de los individuos, que está condicionado al acatamiento de ciertas normas y que pende de un precario respeto por las formas.

El giro que se produce en la agresión al jefe de Steevens (que revisaré más adelante), nos da cuenta no solo de esa fragilidad, sino también de un cambio en la presentación de los espacios: pasaremos de estos espacios interiores de la estabilidad (casa, fábrica) o del entretenimiento (calle de noche con amigos), al puro espacio exterior del desamparo, que denota lo impredecible de la deriva posterior a través del énfasis en la noche y los espacios de espera o trayecto. El recorrido que Steevens inicia una vez que es expulsado de su trabajo y su comunidad estará marcado por la imposibilidad de volver a domiciliarse. Carolina Rueda recuerda la noción de “mundo sin techo” que desarrollara Georg Lukács para describir un modo de retratar la noche en la ciudad. En este tramo de la narración, la noche se aparece a través de calles poco iluminadas, encuadres cerrados y centrados en el personaje, o lugares desérticos que enfatizan la ciudad como un espacio hostil y extraño.

Sin embargo, la noche entregará igualmente a Steevens gestos de solidaridad de otros *outsiders* como él, ya sea los jóvenes chilenos de la calle que le ofrecen trabajar estacionando autos o un hombre migrante que le ofrecerá una habitación en una casa ocupada hacia el final de la película. Como si la deriva de Steevens activara un código secreto, estos otros marginales van a donar una hospitalidad que no llega de la ciudad o su oscuridad. Significativamente, luego de perder su segundo trabajo, Steevens se irá de juerga con los jóvenes que trabajan en la calle y

mientras beben vino se desquitarán con un foco del alumbrado público al que Steevens le intenta dar con una piedra. Cuando el foco revienta, celebran y corren por una calle oscura y vacía.

El crítico Álvaro García lee en esta escena una referencia al modo en que estos personajes se mantienen ocultos en la ciudad, fuera del alcance del ojo vigilante del Estado. En este sentido, hay que notar que este modo de presentar la ciudad y a los “ayudantes” de Steevens indica una ausencia muy importante del Estado en la experiencia del migrante. Es decir, el Estado chileno aparece, pero solo desde una actoría persecutoria: el Estado que se querrela contra Steevens por la agresión contra su jefe o el Estado que llega a controlar la venta de productos en su segundo trabajo a través de la policía. Si el único modo de ser albergado, de recibir hospitalidad, viene de otros marginales, de otros que se han vuelto iguales (hasta cierto punto) a Steevens expulsado de su comunidad, es también porque el Estado no está disponible en una posición de apoyo o cuidado para ellos.



Fotograma 2. El albergue (Cáceres 00:54:15).

Sin ir más lejos, cuando Steevens es expulsado por segunda vez de una pieza que arrienda, vemos por primera vez el logo del gobierno de Chile. Se trata de un albergue para personas en situación de calle de la Cruz Roja. Las personas hacen fila detrás de una puerta enrejada y van entrando una a la vez. Cuando es el turno de Steevens, este le entrega sus bolsos a la encargada del albergue y luego es revisado por si tuviera armas. El espacio tiene una mesa larga y se ven filas de banderas chilenas y adornos de fiestas patrias. Tres personas miran en el televisor un partido de la selección nacional. Steevens conversa con una persona en el interior que le dice:

Yo no sé cómo se arriesgan tanto ustedes, que no tienen nadie, ni familia, que se vienen a la deriva [...] yo vivo todos los días a la deriva [...] a mí me cuesta todos los días y si no llego a un lugar como este [...] acá tienes que dormir con tus cosas, tienes que dormir con tus zapatos.

Esta persona le marca la continuidad de la deriva que Steevens enfrenta en la película con la cuestión misma de la migración como deriva. La situación del migrante se equipará en ese discurso a la experiencia de la persona en situación de calle, buscando dónde encontrar un techo cada día y cuidando sus pertenencias. Pero, a pesar de encontrar el logo que señala al Estado en la puerta del albergue, en ese lugar Steevens y los demás, en un radical desamparo, no solo son señalados como sospechosos, sino puestos en la necesidad de seguir cuidándose a sí mismos.

La ausencia del Estado y la ciudad metropolitana como espacio del desamparo en la deriva migrante se vuelven relevantes porque informan que en la escena social de la migración no hay una instancia que actúe como mediación, al menos no en el discurso de este filme. Se trata de una

situación donde es posible el bienestar, pero sobre un fondo de precariedad siempre acechante, que da pie a modos de dominación, mediante la xenofobia y el racismo, incompatibles con sostener una posición de inclusión digna. En ausencia de un Estado que pueda hacer frente al descampado, las injusticias experimentadas solo pueden ser resueltas a través de actos arriesgados y el encuentro con los pares.

### *Riesgo 1: raza e imagen*



Fotograma 3. El invitado (Cáceres 00:07:45).

Condensada en una de escenas iniciales del filme encontramos una primera referencia a una inclinación del personaje Steevens a enunciar la verdad de una situación asumiendo los riesgos de ese acto. Se trata de una secuencia en la que un invitado come en la mesa junto a Steevens y el matrimonio que le arrienda la pieza. La conversación en creole parte agradeciendo a Dios la comida y rezando. El invitado comenta que Dios sabrá, porque cuando un negro o un blanco se cortan, la sangre es del mismo color, y continúa:

Pero hay algo que me molesta. Donde sea que los negros vayamos, nos sentimos incómodos. ¿Por qué sucede eso? No termino de entenderlo. Ellos nos humillan [...]. En todos lados hay racistas, pero ya estamos aquí, en Chile. ¿Y quién nos va a dar los papeles? Los blancos, que lo único que saben decir es “¿y tiene carnet?, ¿tiene definitiva? ¿Tiene residencia?” Con ellos es difícil dialogar. Pero bueno, así es la vida.

Steevens asiente durante la intervención, mira atento al invitado y comenta:

Es que, si muestras a un niño la foto de un hombre blanco con cabello largo, pensará que es Dios. Desde que somos niños nos hacen creer que Dios es esa foto. ¿Por qué ese hombre es blanco y nosotros negros? Admiramos la foto de un hombre blanco.

Eso es humillante.

El pastor, que es el dueño de casa, interviene intensamente diciendo:

El verdadero problema de por qué hay tanta diferencia entre ricos y pobres, o entre blancos y negros, es simplemente por la influencia de Satanás. No tiene nada que ver con una foto, lo sabrías si fueras a la iglesia.

Steevens, en silencio, se queda mirándolo.

En esta breve escena se pone en juego la discusión del racismo entre las personas que lo padecen a un mismo nivel. El invitado cuestiona la verdad física de la diferencia racial y la jerarquía que construye entre blancos y negros, que no resulta plausible cuando un “corte” en la piel revela a través de la sangre una condición de igualdad. Dicho esto, el invitado sigue tratando de pensar su “incomodidad” como negro en cualquier lugar al que va; la “humillación” que viven. Ir a cualquier lugar es una referencia a la migración de personas negras, que parecieran no poder encontrar una tierra en la que se encuentren cómodas. En Chile, la disparidad racial se asigna a nivel de la burocracia, de la posesión de un poder de regularización que está distribuido racialmente. Este personaje constata la dificultad del diálogo con esos blancos y finaliza su intervención con palabras de resignación ante el problema.

La respuesta de Steevens y el llamado al orden del pastor remiten las preguntas del invitado a un orden distinto de cuestiones. No se trata de buscar la igualdad en una ontología de la sangre sino, para Steevens, de remitir esa incomodidad, esa humillación a sus propias prácticas en la construcción de la diferencia racial. En ese lugar pone la referencia a la imagen blanca de Dios y la humillación, mencionada por el invitado, que resulta de admirarla. La crítica de la iconofilia religiosa que realiza Steevens remite a la condición misma de la conversación: acaban de dar las gracias a Dios. Pero, además, supone que los invitados, si aceptaran el comentario, se pondrían en disposición de criticar sus propias creencias. De allí que la rápida respuesta del pastor consista en remitir a Steevens a un lugar en falta de saber, es decir, a su inasistencia a la iglesia. El mismo pastor, en una escena posterior, le impedirá a Steevens la entrada a esta debido a las trenzas que se ha puesto en la cabeza al inicio del filme.

La escena pone en juego narrativamente dos posibilidades discursivas que volverán en el filme. Una es aquella que puede detectar la diferencia racial como orden discriminatorio arbitrario, pero que la asume como parte del orden de las cosas. La otra, que es la de Steevens, es la que se enfrenta a esta aceptación naturalizada y pone en cuestión el carácter profundo y subjetivo de la implantación de ese orden racializado, pero con costos como romper con un elemento ideológico de orden comunitario. En esta breve escena, síntesis de la operación del discurso oculto en el filme,

opera como un preludio del destino de Steevens: la expulsión de su comunidad por no aceptar el orden racializado del país al que ha llegado.

*Riesgo 2: paso al acto laboral*



Fotograma 4. El almuerzo en la fábrica (Cáceres 00:24:30).

Como comenté anteriormente, el lugar central donde se articula la narrativa de *Perro bomba* es el espacio laboral. Steevens logra conseguirle trabajo a Junior en la fábrica de ladrillos donde trabaja, a pesar de que este no tiene “papeles” ni habla español. En la fábrica los compañeros de trabajo también son migrantes, aunque de otras nacionalidades. Un día, cuando Junior ya se ha integrado a las labores, los trabajadores hacen una pausa para almorzar. Entonces llega el jefe a la mesa y se sienta al lado de Steevens indicando que quiere conocer más a Junior. Este, como no entiende, que Steevens le traduzca. “Tu amigo tuvo que suplicarme de rodillas que te diera trabajo”, dice el jefe. Junior pregunta qué dice y Steevens le responde: “Tonterías, solo dile que sí y sonríe”. “En Chile no había negros”, continúa el jefe:

... cuando yo era chico encontrar un negro era un milagro. Se asustaba uno con un negro en la calle, ahora está lleno de negros, han nacido niños negros. Pero bueno, así es la historia de los países. Como los chilenos no quieren trabajar...

El jefe le indica que tiene que estar todos los días a las ocho de la mañana y Steevens traduce la respuesta de Junior. El jefe entonces le pide a Junior que gire la cabeza y hace notar una mancha de polvo en su cara: “No po amigo, acá en Chile nos lavamos las manitos, nos lavamos la carita antes de comer”. Steevens traduce. Ahora el jefe le pide a Junior que le pase la mano y la compara con la de Steevens, y se pregunta: “¿Hay diferencia entre los negros? Puta hay negros más negros”, y le pide a un tercer trabajador haitiano que ponga la mano para comparar. Le dice a Steevens que él es “el negro más negro”. Al levantarse y retirarse el jefe, Steevens dice: “Estupideces que

empieza decir el jefe, se pone racista”. Luego viene un corte a un grupo musical de rancheras haitiano que canta en español “juegas conmigo”.

Desde el momento en que el jefe se introduce en escena, podemos entender lo que sucederá como parte del discurso público. Sin embargo, la necesidad de traducción entre el creole y el español introduce espacios de un discurso oculto. Steevens no realiza una traducción literal, sino que introduce comentarios, modula lo que dice el jefe o derechamente no traduce. Por ejemplo, el primer intercambio, que es cuando su superior hace notar que Steevens le rogó de rodillas es traducido como “tonterías”. En este sentido, Steevens no solo está preservando su dignidad en este intercambio, a nivel del discurso oculto, sino también modulando el impacto de los comentarios del jefe sobre su compañero. Steevens comprende que este intercambio solo puede tener como función la deferencia de Junior y, por ello, le dice que sonría y diga que sí.

Tal como plantea Scott, en el encuentro entre dominadores y dominados, los primeros imponen el tono y, por ello, pueden mostrarse más propensos al humor. El impacto cotidiano del poder se percibe en los actos de deferencia, la subordinación y la zalamería, que solo muestran el estricto libreto al que los grupos subordinados deben apegarse. En dicha situación, los subordinados calculan a qué grado ser amables y controlar sus emociones para no arruinar la actuación. Este empaquetamiento, en suma, busca evitar cualquier peligro o riesgo mediante una renuncia a un uso libre del lenguaje que podría ser tomado como ofensivo.

El jefe, en la misma escena, sube el tono de la violencia. No solo va a marcar lo dispensable de sus trabajadores por la cantidad de personas negras que se encuentran ahora en el país, pero además la falta de aseo (inevitable en la producción de ladrillos) como una suerte de rasgo nacional de los haitianos por contraposición a los chilenos. Finalmente, la comparación de los tonos de piel de los trabajadores va a terminar esta escalada de provocación en un gesto que vuelve a dar cuenta de una representación chilena que homogeniza a los migrantes haitianos y permite su objetivación comparativa. El discurso oculto aún puede contener estas tres humillaciones, puede soportarlas en el “estupideces” o el “se pone racista” que dirige Steevens a Junior al final de la escena. Así, el “juegas conmigo” que canta la banda al final de la secuencia puede entenderse tanto como el juego del jefe que usa una falsa simpatía para vehiculizar su racismo, como el juego de los subordinados que mantienen una cínica deferencia frente a esta violencia para no arriesgar su situación laboral.



Fotograma 5. Junior con los pantalones abajo (Cáceres 00:33:05).

Un poco después en la película, se producirá en la misma fábrica el evento desencadenador de la deriva de Steevens. Este comienza cuando Junior está siendo agredido por otros trabajadores de la fábrica de nacionalidad peruana, quienes lo tienen inmovilizado con las manos dentro de su

polera mientras uno de ellos graba con su celular. Cuando lo registran, uno de los hombres le baja los pantalones a Junior. Ahí llega Steevens y dice “no jueguen así, él es nuevo”. En ese momento entra en escena el jefe preguntando qué sucede y por qué Junior está “en pelota” e increpándolo para que se suba los pantalones. Los trabajadores que iniciaron la agresión le dicen que estaban haciendo una broma. El jefe contesta:

Este país está cagado. Nadie quiere trabajar, estamos rodeados de peruanos, llenos de ecuatorianos, bolivianos y la concha de su madre, y a este par de negros culiaos, haitianos hueón, que no hablan ni español. ¿Me entendís lo que estoy diciendo? ¿Me entendís lo que estoy diciendo? [dirigiéndose a Junior].

Luego increpa a Steevens por haber traído a Junior a la fábrica y porque ahora todo está “patas pa’ arriba”. Steevens le responde que los compañeros empezaron y el jefe lo acusa de “echar al agua a sus compañeros”. Y luego le dice a los peruanos: “¿Estaban mariconeando con este negro? Tengan cuidado hueón estos hueones están llenos de SIDA, de tuberculosis...”, pero la frase queda interrumpida porque Steevens le da un puñetazo. Inmediatamente arranca por la fábrica, se trepa a una viga y mira el horizonte respirando agitadamente.



Fotograma 6. El puñetazo de Steevens (Cáceres 0:34:15).

A diferencia de la escena anterior, aquí no opera en pantalla el discurso oculto. La traducción no ha sido convocada por el jefe, de hecho, la falta de traducción es utilizada como un modo de violentar a Junior. El jefe impone una escena injusta, donde la víctima de la agresión es situada como el culpable, al asignarle una participación voluntaria en su desnudez. Steevens también recibe parte de esta culpa, con lo que se constituye una situación de culpa grupal a los trabajadores haitianos. La situación es imposible: Steevens no puede reposicionarse a sí mismo de forma digna, ni a su compañero, sin ser culpado por el jefe nuevamente. El jefe no espera explicaciones, sino la escena ritual de la deferencia a sus comentarios.

Pero en este caso el comentario no tiene por donde ser redistribuido, ser tratado como “estupideces”, por ejemplo, como en la secuencia anterior, dado que no hay posibilidad de ejercer el discurso oculto. Frente a esto, Steevens rompe la escena de subordinación mediante la agresión. Esta ocurre de forma abrupta y solo cuando el comentario del jefe extrema el racismo higienizante dirigido a los migrantes haitianos mediante la referencia a enfermedades contagiosas. No hay palabras propias para darle sentido al golpe de Steevens, pero este es comprensible comparándolo con lo que operaba en la escena anterior. Scott permite leer este golpe desde la idea de un reto a duelo:

Lo que un reto a duelo dice, simbólicamente, es que aceptar este insulto significa perder rango social, sin el cual la vida no vale la pena de ser vivida [...]. Quién gana el duelo es simbólicamente irrelevante; lo que restaura el honor es el reto (63).

No se trata en este caso de arriesgar una muerte real, pero Steevens pagará esta agresión con su vida simbólica, su trabajo y su lugar en la comunidad. Scott recalca que uno de los trucos de supervivencia de los oprimidos consiste en la posibilidad de frustrar la acción recíproca, reprimir la propia rabia para evitar la violencia física. Steevens se enfrenta a una situación en la que esa táctica le resulta imposible. De esta manera, la agresión al jefe es la puesta en escena del silenciamiento forzoso, de la anulación del actor, el jefe, que introduce una relación injusta. El acto de Steevens es un modo de parresía que no se basa en el acto verbal, sino en el acto violento, dirigido a un superior que detenta el poder, y con plena conciencia del riesgo.

Efectivamente, Steevens se va preso por la agresión. En una botillería descubre, además, que el altercado está apareciendo en las noticias y que se anuncia que el departamento de extranjería se querellará contra él. En la casa, la mujer del pastor lo regaña: “Todos los haitianos en Chile van a sufrir las consecuencias de lo hecho por un hombre”. Steevens llama a Junior, le pide que le explique a su madre lo que pasó en la fábrica, pero Junior no quiere decir nada porque no quiere meterse en problemas. La mujer se molesta al pensar que Steevens está tratando de involucrar a su hijo y le pide que se vaya de la casa antes de que llegue su marido. La escena se corta y vemos a una persona cantando en una esquina la canción “Papa Loko”: “Papa Loko, Ou se ven, Pouse'n ale, Nou se papiyon na pote nouvel bay Agwe [Papa Loko, eres viento, empújanos, somos mariposas, llevaremos las noticias a Agwe].”

El acto parrésico de Steevens ha significado una ruptura con su comunidad. La expulsión es el precio del quiebre del discurso público, lo que implica una destrucción de las apariencias, pero también un traer a escena lo que debía quedar fuera. Esto lo condena a ocupar el lugar de carne de cañón, el de *perro bomba*, tal como titula la película. El silencio de Junior es también parte de esta condición expiatoria que adquiere Steevens, quien ha quedado aislado desde el momento en que golpea al jefe: no hay palabra ni verdad de su compañero que pueda salvarlo, dado que “un hombre” debe pagar para que la comunidad haitiana no resulte afectada en el marco de dominación en la que se encuentran. Así, tal como Steevens salva la dignidad de su comunidad con el golpe, la comunidad también se salva expulsando a Steevens. De allí que el canto refiera a las mariposas y su arrastre por el viento entre deidades del vudú: se trata de la deriva a partir de ese momento le tocará a Steevens recorrer.

### *Riesgo 3: llamada a la comunidad*



Fotograma 7. La venta de Súper 8 (Cáceres 00:49:16).

La deriva de Steevens por la ciudad luego de su expulsión lo lleva a buscar formas de enfrentar su situación. La primera es su situación legal. Mediante un afiche en la residencia donde encuentra una pieza, Steevens llega hasta una organización de apoyo a migrantes para conversar con una abogada. Luego de orientarlo en torno a la querrela en contra suya, ella le advierte que su situación puede verse complicada si es descubierto en actividades informales.

En la secuencia siguiente se muestra a un hombre joven en un auto rojo viejo. Steevens se acerca y le pide que no les diga a sus compañeros que él le pegó a su jefe anterior y el hombre responde gritando: “¡Ah, no quieres que les diga que le pegai a la gente!”, como broma, para luego agregar: “Tranquilo, no te pongai nervioso, son tontos, no entienden, vos tenís que ser inteligente, si yo te doy la oportunidad, aprovéchala”. Se trata de un nuevo trabajo en el que debe vender obleas de chocolate Súper 8. El jefe les entrega a los trabajadores haitianos 20% de las ganancias del día, pero si no hay ventas no reciben nada. Cuando llega la noche y el grupo le entrega las ganancias, una joven haitiana reclama por lo que recibe de paga y uno de los trabajadores le traduce al jefe: “dice con suerte le alcanza para comer”. El jefe la encara diciéndole que “si no trabaja, no recibe, si no te gusta, te vai no más”.

Como es visible, la consecuencia más inmediata para Steevens de su acto parrésico es un aumento de su precariedad: su nueva habitación es peor que la anterior y su nuevo trabajo no ofrece ninguna seguridad financiera; más aún, lo expone legalmente. La solicitud de Steevens de que el jefe no revele que él golpeó al anterior jefe da cuenta de que este nuevo trabajo es su última oportunidad, una en la que sus “antecedentes” no cuentan. El jefe también, quizás irónicamente, enmarca el trabajo como una oportunidad.



Fotograma 8. Steevens escapa de la policía (Cáceres 01:01:45).

En la siguiente escena, Steevens observa a su jefe mientras sus compañeros retiran los Súper 8 para ir a trabajar. El jefe reta a una mujer haitiana porque ha traído a su bebé, quien explica que no tiene con quien dejarlo. El jefe se dirige al grupo y dice: “Yo no me puedo hacer cargo de sus problemas”. Steevens mira a la mujer (en fuera de campo) y al jefe alternativamente. Luego lo vemos vendiendo en una intersección. La mujer está vendiendo al frente, donde se encuentran también los jóvenes que estacionan autos. Mientras Steevens cuenta sus monedas, escucha el ruido de sirenas y ve cómo se acercan dos carabineros. Reacciona, corre y saca el coche del bebe antes de que estos lleguen, y alcanza a huir con la mujer.



Fotograma 9. Steevens se dirige al grupo (Cáceres 01:02:35).

En la noche, el jefe se baja del auto y pregunta: “¿Cómo les fue?” Rápidamente pide que le entreguen el dinero y cuando la mujer lo hace le dice: “¿Te dije o no? Mal te iba a ir, andabai con el cabro chico”. Steevens empieza a intervenir en creole dirigiéndose al grupo: “¿Por qué le hacemos caso a este tipo? Nosotros podríamos comprar y vender por nuestra cuenta. No necesitamos a este sujeto, él nos está estafando”. El jefe le pide a Wilson, otro haitiano, que le traduzca, lo que este hace. Steevens dice en español: “Tú lo que eres, eres un jefe desgraciado. Tú no vales nada. Nada vales tú”. El jefe lo empuja y le dice: “A ver, ¿qué, me vai a pegar?, pégame como le andai pegando a todos los jefes”. Steevens lo insulta y comienza a irse; el jefe le grita “Ándate a tu país negro culiao, malagradecido, más encima que te doy la oportunidad, ¿adónde te van a dar la oportunidad de trabajar? Anda a darte una ducha. Malagradecido”. Steevens se retira caminando lentamente. Una canción interrumpe la escena, es un ritmo en yembé tocado por un joven en una esquina.

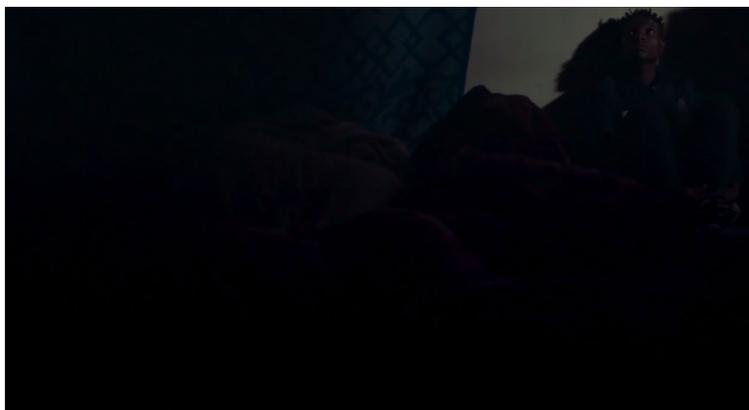
A pesar de la diferencia entre los dos trabajos, Steevens vuelve a quedar en una posición similar. En ambos casos, los jefes basan su discurso público en un acto que requiere la deferencia de los migrantes y en ambos se apela a una jerarquía racializada (“son tontos”, “sus cachos”, “anda a darte una ducha”). Además, en los dos el trabajo es situado como un favor que los jefes chilenos realizan a sus subordinados, exigiendo de vuelta tanto su agradecimiento como su obediencia.

En el caso de la venta de golosinas, el discurso público domina una escena en la que los vendedores están obligados a trabajar individualmente para conseguir algo de ganancia, siendo casi imposible un agrupamiento que les permita generar un discurso oculto. Steevens, por su historia anterior, está en posición de reconocer la situación de injusticia que enfrentan y aunque la había aceptado hasta ese momento, esta se vuelve intolerable cuando se ve confrontada, junto a la mujer y su hijo, a los riesgos de ese trabajo. Para Steevens, el jefe no se está haciendo cargo de lo que arriesgan los migrantes y menos aún está ofreciendo una paga justa por estos costos (la referencia a que el dinero no alcanza para comer lo refleja).

En esta ocasión, Steevens no responderá a la situación injusta con un acto de agresión, sino con la palabra. La interpelación que realiza Steevens a sus compañeros, en creole, busca constituirlos como un grupo capaz de dejar la situación de subordinación. Pareciera estar inventándose una nueva comunidad, pero a condición de la autonomía frente a la dominación racializada. Se trata así en un primer momento de un acto de decir la verdad (que son víctimas de una estafa), pero esta va dirigida no al detentador del poder, sino a un poder potencial del grupo. Sin embargo, su interpelación no es feliz. El compañero que traduce con literalidad al jefe destruye la frontera que podía constituir el discurso oculto y reestablece con ello la escena de subordinación. Y de nueva cuenta, el acto parrésico va a traer a Steevens como efecto su expulsión y el ingreso en una nueva deriva.

## Conclusiones

En un momento de esta deriva nocturna por la ciudad, Steevens se queda en la calle sentado en unas escaleras. Allí se le acercará un hombre colombiano, también negro, que en español le pregunta si no tiene dónde dormir y le comenta sobre una casona que se han tomado entre varios y en la que le pueden encontrar un lugar para quedarse. “¿Gratis, no pago?”, pregunta Steevens, y el hombre le confirma. Mientras Steevens le pide la dirección, las luces rojas de unas sirenas policiales le alumbran la cara. El hombre le da la dirección y se despiden. Hacia el final de la película, Steevens llega al lugar y lo reciben. Mientras le muestra la casa, el hombre dice: “todos queremos un techo. No es una vivienda con todo lo que se necesita, pero no estamos pasando frío”. La última escena del filme muestra a Stevens sentado en la oscuridad, en la orilla de su nueva pieza.



Fotograma 10. La pieza final de Steevens (Cáceres 01:22:00).

La situación final de Steevens tiene un tono ambivalente: a la vez que encuentra un lugar de acogida, este espacio confirma que su deriva lo ha llevado al desamparo como forma de vida. En la solidaridad de los migrantes que ocupan esta casa, Steevens encuentra esa comunidad que buscó desde la expulsión de su primera comunidad de acogida. Steevens pasa a integrarse a una comunidad de personas sin casa, migrantes como él, marginales de la metrópolis, que tratan de arreglárselas con lo que la ciudad dispone.

El encuentro con esta comunidad de iguales nos permite concluir este análisis sobre el modo en que es representada la migración haitiana en Chile en *Perro bomba*. Tal como vimos al principio de la película, la aparición de la comunidad de marginales como respuesta al desamparo de la ciudad se conecta con la ausencia del Estado (en otra forma que la de la persecución) en la experiencia migrante. En el caso analizado, solo la comunidad originaria o la comunidad inventada permiten encontrar un refugio de las amenazas de la ciudad. Pero, al mismo tiempo, la figura de Steevens como parresiastés da cuenta de que en *Perro bomba* la pertenencia a la comunidad implica la aceptación de una subordinación al orden racializado y, por tanto, un modo de discurso oculto que soporta las humillaciones sin romper las apariencias. Aún más, como dispositivo de representación cinematográfica, el acto parrésico aparece como un importante componente de esta película en el tratamiento de la cuestión racial y migrante en el contexto chileno. Futuras pesquisas podrían cuestionar otros actos y modos de operar en la frontera entre el discurso público y el discurso oculto cuando se pone en juego la representación de relaciones racializadas en el cine contemporáneo y, en particular, en otras obras del cine chileno del mismo período.

Finalmente, la figura de la experiencia migrante haitiana en esta película se presenta llena de precariedades, enfrentada a un espacio social jerarquizado y homogéneo en su disposición racializante, donde cualquier acto que escape al tono de los intercambios propuestos en el discurso público será castigado con una progresiva expulsión hacia los márgenes. A la vez, en esa experiencia se configuran zonas de resistencia, ya sea en el discurso oculto gracias a la lengua creole, en la constitución de comunidades marginalizadas y, finalmente, en los actos parresiásticos de algunos individuos que, asumiendo un alto costo personal, logran inscribir la verdad de las injusticias que enfrentan.

## Referencias

Cáceres, Juan (dir.). *Perro bomba*. Infractor Producciones, Chile, 2019. Digital.

- Fernández, Antonio y Beltrán, Almudena. “El concepto de parresía: Verdad y libertad de palabra”. *Razón y Palabra*, 92 (2015): 1-18. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199543036049>
- Foucault, Michel. *Discurso y verdad en la antigua grecia*. Buenos Aires: Paidós, 2004. Impreso.
- García, Álvaro. “Perro bomba: En la primera línea”. *El Agente Cine*, 22 nov. 2019. Web. <http://elagentecine.cl/cine-chileno-2/perro-bomba-en-la-primera-linea/>
- Gissi, Nicolás. “Habitando e imaginando desde un Santiago pluricultural segregado: Inmigrantes haitianos y venezolanos, ¿arraigo o retorno?” *Migraciones transnacionales: Inclusiones diferenciales y posibilidades de reconocimiento*. Catherine Galaz, Nicolás Gissi y Marisol Facuse, eds. Santiago: Social-Ediciones, 2020. 15-42. Impreso.
- González, Gabriela. “Director de *Perro bomba*: ‘Es una película que nunca pudo estar en nuestras manos’”. *Cine Chile*, 8 oct. 2019. Web. <https://cinechile.cl/director-de-perro-bomba-es-una-pelicula-que-nunca-pudo-estar-en-nuestras-manos/>
- Hall, Stuart. “Raza: El significante flotante”. *Intervenciones en Estudios Culturales*, 1 (2015): 9-23.
- Jay, Martin. “¿Parresía visual?: Foucault y la verdad de la mirada”. *Estudios Visuales: Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, 4 (2007): 7-22. [http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2019/03/parres%C3%ADa-visual-foucault-y-la-verdad-de-la-mirada-jay\\_4\\_completo.pdf](http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2019/03/parres%C3%ADa-visual-foucault-y-la-verdad-de-la-mirada-jay_4_completo.pdf)
- Kracauer, Sigfried. *De Caligari a Hitler*. Buenos Aires: Paidós, 1988. Impreso.
- Maroto, José Manuel y Ortega, María Teresa. “Miedos y prejuicios de una nación: La negritud y la figura del negro en la historia reciente de España a través del cine (1959-2002)”. *Historia Social*, 90.1 (2018): 131-148.
- Medina, Gabriela. “Plan Humanitario de Retorno: ‘Muchos piensan que el haitiano está invadiendo’”. *Diario UChile*, 27 nov. 2018. Web. <https://radio.uchile.cl/2018/11/27/plan-humanitario-de-retorno-muchos-piensan-que-el-haitiano-esta-invadiendo/>
- Pratt, Marie Louise. *Ojos Imperiales: Literatura de Viajes y Transculturación*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Quijano, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. Web.
- Rodríguez, José. “Cine, migraciones y exilios”. *Ábaco*, 87/88 (2016): 114-121.
- Rueda, Carolina. *Ciudad y fantasmagoría: Dimensiones de la mirada en el cine urbano de Latinoamérica del siglo XXI*. Santiago: Cuarto Propio, 2019. Impreso.
- Scott, James. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Jorge Aguilar, trad. México: ERA, 2000. Impreso.
- Servicio Nacional de Migraciones. “Estimación de extranjeros”. 13 abr. 2023. Web. <https://serviciomigraciones.cl/estudios-migratorios/estimaciones-de-extranjeros/>
- Stark, Felipe. “*Perro bomba*: Una verdad incómoda”. *Cine y Literatura*, 30 sept. 2019. Web. <https://www.cineyliteratura.cl/perro-bomba-una-verdad-incomoda/>
- Tijoux, María Emilia y Palominos Mandiola, Simón. “Aproximaciones teóricas para el estudio de procesos de racialización y sexualización en los fenómenos migratorios de Chile”. *Polis*, 14.42 (2015): 247-275. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682015000300012>
- Ugarte, Sofía. “Buscando la regularidad migratoria en los márgenes del Estado: Problematicando los encuentros entre personas haitianas y la burocracia chilena”. *Migraciones transnacionales: Inclusiones diferenciales y posibilidades de reconocimiento*. Catherine

Galaz, Nicolás Gissi y Marisol Facuse (eds.). Santiago: Social-Ediciones, 2020. 15-42. Impreso.

Urrutia, Carolina. “Variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo: Las películas de Alejandro Fernández Almendras.” *Comun. Medios*, 28.39 (2019): 98-108. <http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2019.52914>

---

Recibido: 28 de abril de 2023

Aceptado: 4 de Julio de 2023

## Genealogía del color en objetos públicos: Nuevos relatos en el contexto urbano practicado

Genealogy of color in public objects: New stories in the practiced urban context

**Robinson Javier Hakim Estibill<sup>1</sup>**

INDEPENDIENTE

 <https://ORCID.ORG/0009-0009-0019-2560>

**Resumen.** El contenido del presente artículo da a conocer la creación de una técnica pictórica e investigativa bautizada como “lijografía”, la cual, a través de una metodología determinada y utilizando un tipo de soporte no convencional, como es la lija, permite obtener el pigmento de algunos objetos públicos de la ciudad de Santiago. A partir de la descripción de los procedimientos de la técnica, se detallarán algunas categorías apriorísticas y emergentes identificadas durante su desarrollo. En el caso de las primeras, se revela el *modus operandi* previo al momento de lijar el objeto a intervenir. En lo referente a las segundas, se explican las situaciones surgidas durante la investigación factibles de detener transitoriamente la acción en un momento determinado. A su vez, se detallarán las consecuencias del confinamiento provocado por la pandemia del COVID-19 que impidió movilizarse libremente por las calles, lo que llevó al artista a cambiar temporalmente la manera de proceder. Esta investigación, que aún sigue activa, reflexiona sobre la posibilidad de descubrir y ampliar la historia de un objeto público mediante la creación de imaginarios por parte del espectador, lo que permite establecer y desarrollar un relato que trasciende las descripciones tradicionales del objeto intervenido. Ello da paso a una apertura de nuevos contextos dialógicos que establecen una relación entre la acción lijográfica, el mobiliario urbano, el espacio público y el transeúnte.

**Palabras clave.** Técnica, Lijografía, Espacio público, Objeto público, Imaginario.

**Abstract.** The content of this article discloses the creation of a pictorial and investigative technique called "lijography", which, through a certain methodology and using a type of non-conventional support such as sandpaper, allows to obtain the pigment of some public objects of the city of Santiago. Through the description of the procedures of the technique, some a priori and emerging categories that have been identified throughout its development will be detailed, revealing, in the case of the former, the "modus operandi" even before sanding the object. to intervene; and with regard to the second, the situations that arise during the investigation and that could temporarily stop the action at any given moment. At the same time, the consequences that manifested themselves after the confinement caused by the Coronavirus pandemic did not allow people to move freely through the streets, suggesting a temporary change in the way of proceeding. Such research, which is still active today, reflects on the possibility of discovering and expanding the history of a public object through the creation of imaginaries by the viewer, allowing the establishment and development of a story that extends beyond the traditional descriptions of the

---

<sup>1</sup> Centro de Recursos para el Aprendizaje. Instituto Calera de Tango. Licenciatura en Artes Universidad Academia Humanismo Cristiano. Mail. [robinson.hakim@uacademia.cl](mailto:robinson.hakim@uacademia.cl). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

object. intervened object, giving way to an opening of new dialogical contexts that establish a relationship between lijographic action, urban furniture, public space and passerby.

**Keywords.** Technique, Lijography, Public space, Public object, Imaginary

## Introducción<sup>2</sup>

El uso del soporte con fines artísticos, entendido como toda superficie que, trabajada convenientemente, sirve para sustentar de manera técnica y segura los diferentes elementos que componen la obra pictórica (García y Armiñana 2), tiene su origen en la Edad de Piedra, cuando el hombre del Paleolítico, presionado por la complejidad del cotidiano, utilizaba los muros de roca que tenía a su alrededor para dibujar y, posteriormente, según su concepción, capturar el animal que le suministraría alimento, ropaje, pintura, grasa y otros sustentos que le permitiesen sobrevivir y establecerse económicamente. Estos dibujos, trazados con mucha habilidad, alcanzan un virtuosismo tal que llegan a dominar actitudes y aspectos cada vez más difíciles, comenzando por la fidelidad lineal con la naturaleza hasta alcanzar una técnica más ágil (Hauser 13) conseguida con una práctica metodológica que permite la concreción de un objetivo a partir del uso de una técnica determinada.

La pintura mural del Paleolítico se establece, así, como uno de los primeros lenguajes artísticos desarrollados por el ser humano que, al entrar en contacto con la materia, logra evidenciar la relación existente entre soporte y técnica. Caracterizaremos a esta última, según el término griego “tejné”, como la habilidad mediante la cual se hace algo, de acuerdo con ciertas reglas, que permite transmitir un hacer y aprenderlo. Englobamos en esta definición todo lo artificial, lo cual incluye lo artístico (González 4). La lijografía entra en esta descripción puesto que es una práctica de características performáticas que se vale del uso del papel de lija y que se desarrolla de acuerdo con una serie de reglas determinadas para intervenir elementos urbanos y, a través de los vestigios cromáticos resultantes, dar cuenta de la historia del objeto intervenido.

Ahora, para entrar en contexto, es menester detenernos en el ambiente de la ciudad de Santiago en relación con los elementos urbanos que componen el espacio público y su vínculo con el transeúnte. Para ello nos serviremos de una analogía vinculada con las artes culinarias, la de su “mise en place”, que es la puesta a punto de todos los elementos necesarios antes de brindar un servicio, donde cada cosa permanece en su lugar y donde existe un lugar para cada cosa (Lara 1). A partir de este término y dirigiéndolo a la escena citadina, esta puesta a punto objetual se encuentra distribuida, según Rosas e Hidalgo, en un paisaje urbano instituido desde el primer cuarto del siglo XX bajo un contexto conceptual e instrumental de mejora en busca de la modernización de la ciudad de Santiago mediante la extensión de un sistema organizacional trazado en base a cuadras (4-5).

Esta estructura pasa a condicionar el posicionamiento del mobiliario urbano, que es considerado operativo y funcional solo cuando logra satisfacer necesidades personales o colectivas. De ahí que tales objetos se hagan visibles, principalmente, cuando su carencia impacta en el transeúnte, operatividad urbana que establece a la ciudad y a los elementos que la componen como

<sup>2</sup> Este artículo comparte el título con una ponencia presentada el 25 de agosto de 2022 en el III Congreso Internacional de Investigación en Artes, organizado por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Chile), la Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador) y la Universidad Autónoma Metropolitana (México).

un organismo de características funcionales (Zoido et al. 172). Este es el punto de partida del que se origina la idea de destacar el elemento urbano valorizándolo a partir de una narración que dé cuenta de las características cromáticas que poseen estos objetos removiéndolos de su *status quo* y ampliando su condición común mediante su descontextualización.

En este contexto, la lijografía, como técnica, se posiciona como un cuerpo de acción que, desarrollado en el espacio público, permitirá la obtención de dispositivos cuyas características deícticas llevarán al espectador a reconocer y valorizar las particularidades cromáticas de un objeto público a través de engramas. Estas, en palabras de Valenzuela, corresponden a “aquellas huellas o símbolos visuales que quedan registrados o archivados en la memoria de cada cultura. Se caracterizan por un carácter influyente dentro de la sociedad, ya que condicionan la forma de percibir” (5).

De allí que, a través de una revisión autoetnográfica, se pretenda dar a conocer los pormenores de la creación de esta técnica y de su evolución durante el confinamiento establecido durante la pandemia de COVID-19. Este acercamiento dejará en evidencia si es posible establecer a la lijografía como una técnica que permite generar una nueva lectura del mobiliario urbano en el espectador a partir de la creación de imágenes mentales; es decir, a través de representaciones memorísticas propias del recuerdo de una experiencia (Ocanto 246) vivida en la interacción con el espacio público.

### Sobre los inicios de la lijografía

Era mayo de 2015 y tras concluir un programa de estudios en artes y gestión cultural impartido en AIEP<sup>3</sup>, retomé contacto con quien fuera mi profesor de dibujo, José Luis “Joe” Villablanca<sup>4</sup>, quien, en ese tiempo, ofrecía de manera independiente tutorías de arte a través del desarrollo y la producción de obras. Las clases se estructuraban en torno a encargos semanales y el primero consistió en llevar una selección de obras realizadas anteriormente con el fin de establecer diálogos a partir de ellas. Mientras estaba en el AIEP, como ejercicio personal, había comenzado con la experimentación sobre diferentes soportes no convencionales, principalmente encontrados o que otras personas consideraban en desuso.

Durante ese período, recuerdo que en el ramo de color el profesor pidió estudios libres sobre cartón entelado. Al no tener a mano esa superficie, decidí realizarlos sobre un par de lijas de 23 x 27 cm que tenía en casa, cuyo uso tradicional y doméstico sirve para la realización de terminaciones sobre fierro. Aquellos estudios de color y otros ejercicios personales fueron el resultado de una búsqueda desarrollada en ese entonces que consistía en “ver qué ocurría” con los diferentes pies forzados que van surgiendo con la experimentación matérica que, dicho sea de paso, no habían sido compartidos con nadie antes de los encuentros con Joe.

---

<sup>3</sup> Es un instituto profesional que posee varias carreras técnicas. Perteneció a la Universidad Andrés Bello.

<sup>4</sup> Artista visual y músico chileno de la generación de los años noventa. En 1993, junto a los hermanos Claudio y Christian Torres, formó la banda de música experimental Maestro. Posteriormente, en 1997, en compañía de Diego Fernández y Felipe Mujica, fundó la Galería Chilena (GALCHI).



Fig. 1. Óleo sobre papel de lija, 23 x 27 cm, ejercicio libre de color.

Luego de mostrarle diferentes ensayos, le presenté a este unos óleos sobre papel de lija que había realizado en 2013 y que consistían en imágenes de carácter figurativo y abstracto en un fondo de color determinado, tal como se aprecia en la Fig. 1. Al conversar sobre esas obras, concluimos que era una buena posibilidad darle más énfasis experimental al soporte que al óleo como técnica. Opté entonces por asumir el desafío y acudí a la ferretería más cercana para comprar una buena cantidad de pliegos de lija. Elegí diferentes números de grano, lo que significa que disponía de algunas lijas de textura gruesa (destinadas habitualmente al desbaste) y otras de superficie más lisa (destinadas a terminaciones finas), todas de color negro. En ese período no tenía taller, por consiguiente, todos los ejercicios pictóricos los hacía en mi casa, lo que generaba, cuando trabajaba con óleos y otros solventes, que mis familiares se molestaran por el desagradable y persistente olor que se impregnaba en el ambiente. Fue por ese motivo que decidí experimentar con las lijas en la calle.

Comencé a salir de noche. Caminar siempre ha sido una acción que me permite recorrer con calma los lugares, observando y contemplando mi entorno material. A diferencia del flanear, entendido como la acción de callejear en espacios públicos apreciando el espectáculo social (García, Dorde C. 22) sin un objeto en particular, mi desplazamiento poseía un objetivo: el de encontrarme con elementos interesantes para intervenir. Recuerdo que una noche, mientras me desplazaba en los alrededores de las torres de Tajamar<sup>5</sup>, vi un microbasural colmado de objetos domiciliarios. Me acerqué y luego de la visión panorámica de lo que tenía enfrente, desembolsé mis lijas, seleccioné una estructura de plumavit denso y la froté en reiteradas ocasiones sobre la superficie abrasiva, quedando una sutil huella blanca. Luego tomé un trozo de madera y realicé la misma operación, lo que generó delgadas y opacas líneas que recuerdan los dibujos de algún infante. Ese resultado me instó a continuar investigando con diversos objetos residuales del mismo lugar.

<sup>5</sup> Conjunto de cuatro edificios de estilo modernista emplazado en la comuna de Providencia.

Posteriormente, me retiré del sector y tras seguir con el recorrido durante aproximadamente tres horas, decidí descansar frente al bar Panamá<sup>6</sup>. Extendí en el pavimento todas las lijas que había intervenido hasta ese momento y como la mayoría poseía vestigios cromáticos poco visibles, las ordené según la concentración de líneas blancas que tenían. Al volverlas a observar, decidí seguir interviniendo las que poseían una menor impronta objetual. Tomé un mango de escoba que estaba cercano a un árbol y decidí escribir algunas letras del abecedario sobre las lijas que había seleccionado. Durante el desarrollo de esta intervención, capté la complejidad de hacer ciertas formas que requerían mayor dedicación y control del movimiento. Era necesario descansar la muñeca por algunos instantes. Al tomar distancia para ver cómo estaba quedando, comprendí lo que estaba realizando y mentalmente auné los conceptos que primaban con más fuerza en ese ejercicio: lija y caligrafía. Fue allí cuando acuñé el término de “lijografía”.

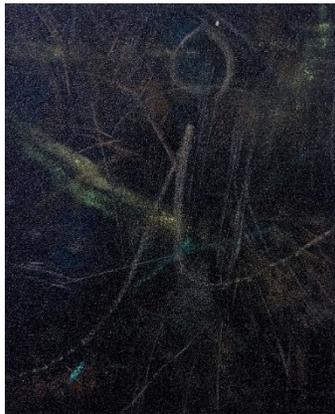


Fig. 2: Detalle de letra realizada sobre papel de lija de grano grueso, 23 x 27 cm.

Siguiendo con el mismo ritmo de trabajo, otra noche, mientras recorría un parque en la comuna de Ñuñoa, fijé mi atención en una lata de color rojo que estaba sobre la gravilla. La tomé y comencé a desplazarla por una lija, sustrayendo una concentración de pigmento no esperada, debido a un factor que hasta ese momento no había considerado dentro de mi organización y que consistió en la utilización de una lija fina para ese ejercicio, ya que mientras menos grueso es el grano, el color de lo intervenido se adhiere de manera más persistente en el soporte. Entusiasmado con la acción, la cual poseía una impronta serendípica, opté por lijar diferentes soluciones microarquitectónicas que estaban presentes en esa plaza, lo que comenzó a ampliar mi paleta cromática.

Con el transcurso de las caminatas nocturnas, consideré intervenir el mobiliario urbano presente en el espacio público, lo cual hacía que el proceso comenzara a acotarse a la siguiente idea: salir a la calle a lijar elementos urbanos para estudiar sus características cromáticas. En esta instancia fue que consideré a la lijografía como una técnica en sí y, a su vez, como un dispositivo artístico, ya que al terminar de lijar obtenía obras con el pigmento de los objetos intervenidos.

<sup>6</sup> Bar-restaurante ubicado en la comuna de Ñuñoa, el cual se especializaba en vender comida casera y tragos tradicionales.



Fig. 3: Lijografía. Pigmento industrial sobre lija obtenido de diferentes objetos públicos, 23 x 27 cm.

Durante 2017 y ya finalizadas las tutorías con Joe, pero manteniendo el diálogo con él en torno a nuestras producciones artísticas, comencé a desarrollar una serie bidimensional que consistió en realizar líneas rectas sobre papel de lija. Mientras transcurría el proceso abrasivo, descubrí algo que tampoco tenía considerado hasta ese momento. Sucedió que, cuando intervenía un resbalín con un rollo de lija que medía 60 x 2000 cm, me percaté de que no estaba sustrayendo solo el color rojo que se apreciaba a primera vista (que en el resbalín era la última capa de pintura), sino que comenzaba a obtener otros colores que estaban debajo del rojo. Es decir, en ese instante asimilé que estaba revelando parte de la historia de ese resbalín, que había permanecido velada hasta ese entonces por las “manos de pintura”<sup>7</sup> que se le habían aplicado. Este descubrimiento hizo visible una especie de genealogía cromática del objeto.

En este sentido, cuando hablamos de genealogía tomaremos el concepto que desarrolla Foucault, el cual, en palabras de Heriberto García, se trata de “un proceso que irrumpe en la continuidad de los acontecimientos históricos y se revela contra los saberes sometidos, su historia es una contramemoria que se despliega en una forma totalmente distinta de tiempo” (170). Además, el mismo autor complementa diciendo que para Foucault la genealogía no es un método, sino “una mirada, un conjunto de criterios y no de reglas” (171). Desde este enfoque, la genealogía cromática hace alusión no solo a las capas de pintura del objeto, sino a los planos históricos que estas poseen. Pero, con la identificación de sus colores no se busca cavilar sobre la procedencia de estos, sino dar cuenta de los pigmentos en correspondencia con su condición histórica. Y en este afán, la lijografía es la acción que genera su develamiento mediante un desplazamiento cromático que, sustentado en el soporte abrasivo, desvía el acontecer tradicional que recae en el objeto, desarticulando la condición anónima en que reside gracias a los efectos propios de la práctica abrasiva.

A través de este proceso creativo se identifican dos fases: la concepcional, es decir, la que se esmera por el dominio de la intención; y la realizadora, entendida como el área en que se trabaja con lo técnico y lo material (Marchán 135). Según lo anterior, la fase concepcional correspondería, en esta investigación, a la idea de visibilización de la historia del objeto intervenido; y la realizadora, a la puesta a punto técnica y material de la lijografía.

<sup>7</sup> En modo coloquial, se entiende como la cantidad de capas de pintura que se le da a una superficie determinada.



Fig. 4: Detalle del rollo de lija que revela las capas de pintura que poseía el resbalín intervenido.

### Decisiones de acción e identificación de categorías apriorísticas y emergentes en el proceso lijográfico

Hasta ahora, podríamos decir que la práctica lijográfica se sostiene como una investigación artística que reflexiona sobre el mobiliario urbano desde un soporte valórico activo, identificándolo no solo como un grupo de objetos destinados a cumplir funciones sociales, sino que como contenedores de relatos históricos que antes no habían sido revelados y que podrán ser conocidos por su constitución cromática. Esto permite que la experiencia estética del transeúnte-espectador se amplifique al invitarlo a repensar en el objeto público, en cuanto está ubicado en un espacio común, mediante otros códigos de lectura que involucran un nuevo modelo de convenciones comunicativas (Marchán 13).

Cabe mencionar que durante gran parte del año 2020, la posibilidad de estar en un lugar público por el tiempo que cada uno estimase necesario se canceló producto de la pandemia de coronavirus. La posibilidad de salir a la calle y lijar, en mi caso, se detuvo abruptamente. En ese momento, la utilización del espacio público consistía, principalmente, en transitar de un punto a otro con una posibilidad mínima de detención, por lo que la lijografía pasó a un plano de carácter poco prioritario. Tuvieron que pasar seis meses desde el inicio de las restricciones sanitarias para que me animara a pensar en alguna estrategia para reactivar su práctica.

Decidí entonces recolectar diferentes objetos de la calle que tuviesen pintura, llevarlos a mi taller y lijarlos puertas adentro. Aunque la decisión poseía características que dejaban de lado la interacción continua con el espacio y el objeto público, el hacerme poseedor de algún objeto encontrado para obtener su color permitía mantener activa la técnica desde una concepción mucho más íntima, desestructurando el proceso más no el resultado en la medida que se obtuviesen dispositivos materiales con los colores de los elementos intervenidos, siendo, en este caso, lienzos. La continuación de este proceso duró hasta principios de 2022, momento en que pude retomar las caminatas nocturnas y nuevamente lijar en la escena pública.



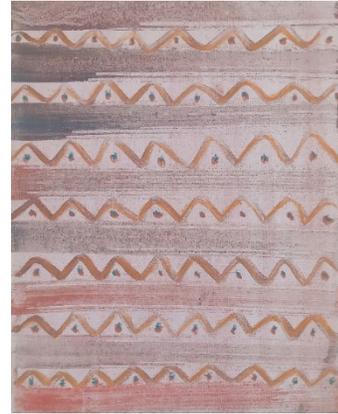
Figs. 5 y 6: A la izquierda, un trozo de solera recogida de la calle. A la derecha, lienzo realizado con pigmento obtenido de la solera, 30 x 40 cm.

Tras esta descripción de la técnica y su concepción, compartiré algunas categorías apriorísticas y emergentes que he ido detectando en el proceso abrasivo, entendiéndolo a las primeras como las que se constituyen antes del proceso de investigación y las segundas, como las que surgen mediante el levantamiento de referencias a partir de la propia investigación (Cisternas 64).

En relación con las categorías apriorísticas, destaco que antes de lijar debo preparar y disponer de todos los materiales para llevar a cabo el proceso, lo cual consiste en cargar una bolsa con varios lienzos, pinceles de diversos números, trapos, soportes abrasivos y un rociador relleno con agua común. También realizo previamente el recorrido, a pie, de diferentes plazas y lugares con el objetivo de decidir sobre qué objeto trabajaré. Al dirigirme a él, ha ocurrido, en más de una oportunidad, por tratarse de juegos modulares ubicados en plazas públicas, que estos estén ocupados por infantes rodeados de adultos que los cuidan. Para el caso, solo cabe la posibilidad de esperar a que lo desocupen. Una vez liberado el espacio, me acerco y desembolso los materiales, los cuales extiendo en el suelo, y me dispongo a trabajar.

Ahora, habiendo identificado los rasgos emergentes en la lijografía, me enfocaré en la intervención de un resbalín. Primero ubico el lienzo en medio de su pendiente; le rocío agua y empiezo a frotar la lija sutilmente contra el objeto y obtengo, por ejemplo, un pigmento rojizo en un comienzo, que va variando al encontrarse con otras capas de pintura. Luego, recojo la pintura con un pincel y la traspaso a la tela, diseñando, generalmente, representaciones abstractas. De todo ello resulta un dispositivo material cuyas características cromáticas aluden al objeto intervenido. Para esta investigación, cabe mencionar que el proceso descrito sobre el resbalín se desarrolló en tres sesiones, siendo la última la instancia donde se realizó la restauración de la zona lijada, pintándola de un tono similar al que posee como último color, con el fin de causar el menor daño posible al mobiliario urbano. Existe un video que da cuenta de todo el proceso y que está disponible en la web<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> “Resbalín”. Vimeo. Cargado por Robinson Hakim, 24 agosto 2022. <https://vimeo.com/741712824>



Figs. 7 y 8: A la izquierda, video still de la acción abrasiva sobre el resbalín. Junio de 2022. A la derecha, una obra que muestra los colores obtenidos luego de la intervención. Lienzo de 25 x 30 cm.

Otras categorías emergentes se han dado cuando, en una oportunidad, al desplazar un modular de nueve lijas adheridas sobre madera contra una barrera de contención, generé un ruido propio del contacto entre superficies, lo cual hizo que saliera un hombre de su casa y me increpara, asumiendo que yo tenía intenciones de dañar o robar los vehículos que estaban estacionados en el lugar. Naturalmente, el proceso se detuvo al instante. En otro momento, mientras lijaba un resbalín y, al mismo tiempo, dejaba secar en el pavimento una tela con pigmentos frescos, se acercó un perro y orinó el cuadro. Detuve mi acción para observar la huella que el animal había dejado sobre la obra. La cuidadora, preocupada, se acercó a paso rápido a pedir disculpas, a lo que respondí que lo sucedido era parte del proceso y que no se preocupara.

El último al que hago mención ocurrió cuando comencé con la investigación. En una determinada noche, caminé hasta una especie de muro de media altura ubicado en un parque con el objetivo de obtener el color marrón que había detectado. Mientras estaba lijando, un hombre, al que no vi llegar, se ubicó a mi lado y me preguntó qué estaba haciendo. Le expliqué y me sugirió la idea que desplazara el soporte de otra manera, haciéndolo él mismo. Luego de lijar, me preguntó si tenía dinero y recordé que portaba mil pesos; al entregárselos, me dio su nombre (que hoy no recuerdo) y me dijo que, ante cualquier peligro con algún individuo, dijera que era amigo de él. Esta fue la primera instancia en la cual otra persona lijaba según los principios básicos de la lijografía, lo que sirvió como referente para la realización de una actividad pedagógica, en el colegio donde trabajo, con estudiantes de entre siete y ocho años de edad, con el objetivo de que vivieran la experiencia de lijar objetos que se encontraban en desuso dentro del establecimiento y democratizar así la técnica lijográfica.

### Aproximaciones sobre la creación de imaginarios a través de la lijografía

Si bien la lijografía se ha establecido como una técnica de acuerdo al concepto de “tejné” de los griegos, Saint Girons, citando a Heidegger, expresa que esta consiste en “hacer aparecer algo como

esto o como lo otro, de tal o cual manera en medio de las cosas presentes” (138). Nussbaum complementa esta concepción diciendo que consiste en “una aplicación deliberada de la

inteligencia humana a alguna parte del mundo que proporciona cierto dominio sobre la ‘tyché’; se relaciona con la satisfacción de necesidades y con la predicción y dominio de contingencias futuras” (143).

Dado lo anterior, es posible caracterizar a la lijografía como una técnica que, a través de la utilización de elementos materiales y bajo una metodología concreta, pretende generar un desdoblamiento liminal del significado tradicional del objeto en la medida que su proceso y su resultado evitan la interacción habitual con ese objeto en su contexto y su propósito, a la vez que pretende establecer una experiencia estética nueva en una situación común. Para lograr esto, la acción lijográfica actúa como un acto estético que, en palabras de Saint Giron, es el que, a partir de cosas sensibles, transforma transitoriamente y bajo ciertas condiciones los contextos, los seres y las obras (19).

En la técnica descrita, el punto de partida radica en la forma en que el espectador o transeúnte advierte su entorno material. Su manera de percibir se consagrará en tanto la búsqueda de cualidades físicas se relacione con ciertos atributos identitarios que se presentarán como una imagen mental. Este proceso es entendido como imaginabilidad (Lynch 19). Y es ahí donde la lijografía, como obra resultante del desarrollo procesal, establece dispositivos bidimensionales que, a través de los colores que posee, indican la existencia de un objeto en un contexto determinado. En otras palabras, será a través de las características cromáticas que posea la lijografía, en la medida que contiene indicios de pintura que refieren al objeto intervenido, que el espectador recordará el elemento urbano en cuestión.

Al respecto Lynch, citando a Paul Stern, establece este atributo objetual en relación directa con el espectador, el cual dispondrá de la posibilidad de la creación de imágenes que, por su claridad y armonía de forma, cumplen con una necesidad existente y comprensible, lo cual constituye el primer paso hacia la construcción del significado interno (20). La lijografía, entendida, a su vez, como una acción que permitirá la transformación valórica de un objeto urbano al ahondar en su historia, cumplirá su función sónica en la medida en que la obra bidimensional resultante active en el espectador significados particulares según su relación sensible con el entorno material.

Aunque esta técnica artística cumple con el postulado que indica que “desde las artes performativas, el cuerpo en acción es aquello que articula lo estético, lo político y el elemento discursivo” (Contreras e Ihle 10), para complementar la “nueva” visibilidad que se pretende conseguir del objeto público debe atenderse a una condición básica: la interacción previa, en alguna medida, del espectador con el objeto, pues, si no es así, “poco es lo que le pertenece al que de recuerdos escuchados o leídos se basa”: tal carencia no permitirá el desarrollo de una imagen mental en el espectador.

Aun así, si le propusiéramos a un caminante a buenas y primeras establecer recuerdos fidedignos de los lugares por los cuales circula y de los objetos que lo componen resultaría forzado, ya que identificarse con algún espacio determinado depende no solo de permanecer en él, sino también de la lectura que se realice de ese lugar a lo largo de un tiempo determinado, en el que se reconozcan y organicen las partes de ese todo. Lynch lo expresa como “[un escenario físico, vívido e integrado, capaz de generar una imagen nítida, que desempeña, asimismo, una función social. Puede proporcionar la materia prima para símbolos y recuerdos colectivos de la comunicación del grupo” (13). Si bien el ejercicio, en este caso, consiste en ir de lo general a lo particular, es decir,

del espacio físico al objeto, cabe mencionar que es posible reforzar el desarrollo de la imagen mental en el espectador a través de artificios simbólicos mediante la reeducación de quien percibe la obra (Lynch 20). La lijografía, precisamente, a través de su función deíctica en su aspecto bidimensional, actúa como un dispositivo representativo, es decir, establece el objeto designado (Marchán 20).

Ahora, cuando hablamos de la función deíctica de la lijografía, la entendemos como aquella que, según Pierce, citado por Bense y Walther, es “aquel signo, en la relación signo-objeto que tiene una relación directa, causal y real con su objeto, que indica directamente hacia su objeto, que lo señala” (84). A partir de esta función se puede establecer a la lijografía como una estrategia artística que, por medio de la puesta en valor de indicios cromáticos, alude a la historia de un objeto público, permitiendo establecer en el espectador la construcción de un imaginario que será operativo según la interacción que tenga con el medio urbano. Este imaginario, en palabras de Villar y Amaya, no solo se basa en el carácter trascendente de sus expresiones comunes, sino en la creación de nuevos símbolos que enriquecen su imaginaria y por los cuales adquiere una dimensión que busca comprender el mundo y justificar su comportamiento (18), por parte del espectador

### Como conclusión: nuevos relatos en el contexto urbano practicado

La práctica artística descrita, como investigación, ha originado nuevas preguntas que requieren nuevas acciones para ser respondidas. Por el momento se concluye que la lijografía pretende hacer del proceso de obtención del color un punto de inflexión que posibilita, en el transeúnte testigo de la intervención, cambios en la comprensión del contexto espacial y de los objetos que lo componen, lo que posibilita el surgimiento de una nueva lectura del medio. Esta se inicia con la observación de la acción abrasiva y/o con la apreciación de las obras resultantes, continúa con la ampliación de las imágenes que se depositan en su imaginario simbólico individual y, posteriormente, colectivo, según sea su interacción con el medio.

Por otro lado, las capas de color que permanecen ocultas en los objetos públicos, como si fueran palimpsestos, al ser descubiertas para ser desplazadas a lienzos y volverse visibles, como se aprecia en el video “Resbalín”, hacen que tales dispositivos pictóricos se conviertan en objetos de contención de la nostalgia y la historia. Al generar relatos visuales policromáticos extienden las descripciones del objeto intervenido y permiten el surgimiento de nuevos contextos dialógicos y de una multiplicidad de interpretaciones. Esta relación activa es consecuencia del vínculo entre la acción lijográfica, el espacio urbano, el mobiliario público y el grado de participación que tenga el transeúnte, conjunción que desemboca en la construcción de nuevos modelos representacionales a partir de la re-observación del entorno material propio.

### Referencias

- Bense, Max y Walther, Elizabeth. *La semiótica: Guía alfabética*. Barcelona: Anagrama, 1975. Impreso.
- Cisterna, Francisco. “Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa”. *Theoría*, 14.1 (2005). <https://www.redalyc.org/pdf/299/29900107.pdf>. Web. 2 jun. 2023.
- Contreras, María José e Ihle, Carolina. “Valor! Site specific performances sobre valor patrimonial”. Catálogo. Jun. 2016. [https://issuu.com/milm2/docs/valorbook\\_issue\\_b](https://issuu.com/milm2/docs/valorbook_issue_b). Web. 4 jun. 2023.

- García, Antonio y Armiñana, José. “Los soportes pictóricos y sus variedades”. Universidad de Murcia. s.f. <https://www.um.es/documents/4874468/10241949/u.t.-4.-los-soportes-pictoricos.pdf/404aeba0-180b-4c9f-8d76-7a8d8ae4dc32>. Web. 2 jun. 2023.
- García, Dorde Cuvardic. “La reflexión sobre el flâneur y la flâneire en los escritores modernistas latinoamericanos”. *Káñina, Revista de Artes y Letras*, 23.1 (2009). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44248784002>. Web. 1 jun. 2023.
- García, Heriberto. “La genealogía como investigación histórica en Foucault”. *Diseminaciones, Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales*, 1.1 (2018). [revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones/article/view/145](http://revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones/article/view/145). Web. 4 jun. 2023.
- González, Agustín. “El hombre y la técnica”. *Ágora, Papeles de Filosofía*, 23.2 (2004). [minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/1252](http://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/1252). Web. 1 jun. 2023.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*, Vol. I. Barcelona: Labor, Punto Omega, 1951. Impreso.
- Lara, Alejandro. Guía del mise en place en la cocina moderna. Diplomado de Profesionalización Gastronómica, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela. Ene. 2018. <file:///C:/Users/bibli/Downloads/GU%C3%8DA%20DEL%20MISE%20EN%20PLACE%20DIPLOMADO.pdf>. Web. 3 jun. 2023.
- Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984. Impreso.
- Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. Madrid: Akal, 1974. Impreso.
- Nussbaum, Martha. *La fragilidad del bien*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003. Impreso.
- Ocanto, Isabel. “La creación de imágenes mentales y su implicación en la comprensión, el aprendizaje y la transferencia”. *Sapiens, Revista Universitaria de Investigación*, 10.2 (2009). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41021266013>. Web. 3 jun. 2023.
- Rosas, José e Hidalgo, Germán. “El Plano Oficial de Urbanización de la Comuna de Santiago de 1939: Trazas comunes entre la ciudad moderna y la ciudad preexistente”. *ARQ (Santiago)*, 91 (2015). [www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-69962015000300013](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962015000300013). Web. 3 jun. 2023.
- Saint Girons, Baldine. *El acto estético*. Santiago: LOM, 2013. Impreso.
- Valenzuela, Sebastián. *Residuos desplazados: Robinson Hakim y Nicolás Fuentes*. Santiago: Écfrasis, 2016. Impreso.
- Villar, Mayerly y Amaya, Sebastián. “Imaginaríos colectivos y representaciones sociales en la forma de habitar los espacios urbanos”. *Revista de arquitectura*. Ene-dic. 2010. Web. 2 jun. 2023.
- Zoido, Florencio, et al. *Diccionario de geografía urbana, urbanismo y ordenamiento del territorio*. Ed. Barcelona. 2000. Impreso

Recibido: 1 de Abril de 2023  
Aceptado: 12 de Julio de 2023

## Primeros recorridos de una investigación colectiva en torno a las organizaciones de las danzas en Chile entre 1990 y 2020<sup>1</sup>

First steps of a collective investigation around the organizations of dances in Chile between 1990 and 2020

**Diego Juricic<sup>2</sup>**

UNIVERSIDAD DE CHILE

 <https://orcid.org/0000-0002-6651-7841>

**Gabriela Bravo<sup>3</sup>**

UNIVERSIDAD DE CHILE. MAGISTER EN GESTIÓN CULTURAL UNIVERSIDAD DE CHILE

 <https://orcid.org/0000-0003-3191-3905>

**Paulina González<sup>4</sup>**

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

 <https://orcid.org/0000-0002-4594-8052>

**Josefina Greene<sup>5</sup>**

ESCUELA DE PROFESIONAL DE DANZA CONTEMPORÁNEA DE MAXAPLAN, MÉXICO.

 <https://orcid.org/0000-0001-9026-2423>

**Belén Arenas<sup>6</sup>**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA. GRUPO DE ESTUDIOS DE DANZAS ARGENTINAS Y LATINOAMERICANAS

 <https://orcid.org/0000-0002-7072-056X>

<sup>1</sup> Proyecto desarrollado en el marco del Núcleo de Investigación en Danzas Políticas y Articulación Gremial. Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas. <https://www.observatoriodanza.cl/autor/nucleo-de-investigacion-en-danzas-politicas-y-articulacion-gremial/>

<sup>2</sup> Geógrafo Universidad de Chile. Gestor y Productor Cultural. Mail. [diegojurisic@gmail.com](mailto:diegojurisic@gmail.com). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#). Conceptualización, curaduría de datos y escritura, coordinar metodológico.

<sup>3</sup> Magíster en Gestión Cultural de la Universidad de Chile. Licenciada en Danza y Educación, Profesora de Danza y Coreógrafa de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Mail. [gaby.bravotorres@gmail.com](mailto:gaby.bravotorres@gmail.com). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#). Conceptualización, curaduría de datos y escritura, adquisición de fondos.

<sup>4</sup> Gestora del programa de residencia Mujeres Creadoras y del área escénica del Centro Cultural Comunitario Anandamapu. Licenciada y Pedagoga en Danza, Universidad de las Artes y Ciencias Sociales. Mail. [pauli.gonzalez@gmail.com](mailto:pauli.gonzalez@gmail.com). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#). Conceptualización, curaduría de datos y escritura, administración de proyecto.

<sup>5</sup> Egresada de la escuela profesional de Danza Contemporánea. Mazatlán, México. Mail. [josefinagreene@gmail.com](mailto:josefinagreene@gmail.com). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#). Conceptualización, curaduría de datos y escritura, adquisición de fondos.

<sup>6</sup> Maestranda en Teoría Política y Social en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Buenos Aires. Licenciada en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires. Especializada en Gestión y Comunicación Cultural y en Gestión y Control de Políticas Públicas en FLACSO, Argentina. Mail. [belenarenasarce@gmail.com](mailto:belenarenasarce@gmail.com). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#). Conceptualización, curaduría de datos y escritura, administración de proyecto.

**Ninoska Valenzuela**<sup>7</sup>

UNIVERSIDAD DE CHILE

 <https://orcid.org/0000-0003-4530-1408>

**Resumen.** Este artículo expone parte del recorrido de la investigación que estamos realizando como grupo de trabajo, la cual se basa en el interés de aproximarnos analíticamente a las organizaciones políticas de las danzas chilenas que se han articulado, desde diversos estilos y territorios, entre los años 1990 y 2020. En una primera instancia, nos preguntamos: ¿cómo, a partir del análisis crítico del ejercicio de articulación política de las danzas, podemos entrever la historia reciente de estas disciplinas en Chile? Y, ¿en qué medida estas historias dan cuenta del contexto político y social nacional? Nuestro objetivo es proponer una lectura territorial, histórica, social y cultural de las danzas en Chile desde la perspectiva de sus modos de organización y articulación política. En este texto exponemos nuestras primeras aproximaciones y recorrido investigativo, centrados principalmente en el desarrollo de herramientas metodológicas que nos acercan a una lectura de nuestro objeto y en la elaboración de una definición de “organización política de danza”.

**Palabras clave.** Danzas, Política, Organización y territorio.

**Abstract.** This article presents part of the research we are carrying out as a working group, which is based on the interest of analytically approaching the political organizations of Chilean dances that have been articulated, from different styles and territories, between 1990 and 2020. In a first instance, we ask ourselves: how, from the critical analysis of the exercise of political articulation of dances, can we glimpse the recent history of these disciplines in Chile? And, to what extent do these histories account for the national political and social context? Our objective is to propose a territorial, historical, social and cultural reading of dances in Chile, from the perspective of their modes of organization and political articulation. In this text we expose our first approaches and research development, mainly focused on the development of methodological tools that bring us closer to a reading of our object, and in the elaboration of a definition of "dance political organization".

**Keywords.** Dances, Politics, Organization and territory.

---

<sup>7</sup> Licenciada en Artes con mención en Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Mail. [ninoska@fundacionsoycuerpo.cl](mailto:ninoska@fundacionsoycuerpo.cl). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#). Conceptualización, curaduría de datos y escritura, administración de proyecto

## Introducción

En el presente artículo, de sistematización, nos proponemos dar a conocer la primera parte del recorrido de una investigación analítica sobre las organizaciones de las danzas chilenas, articuladas desde diversos estilos y territorios entre los años 1990 y 2020. Este estudio surge de una inquietud militante: la observación de las propias organizaciones en las que participamos (Red Nacional DanzaSur y Red de Trabajadoras de las Danzas) en el contexto del estallido social chileno de 2019, el cual consideramos parte de un proceso político extenso iniciado en el período de la “transición” democrática. En una primera instancia, las interrogantes que surgieron fueron las siguientes: a) ¿cómo, a partir del análisis crítico del ejercicio de articulación política de las danzas podemos entrever la historia reciente de estas disciplinas en Chile? y b) ¿en qué medida estas historias dan cuenta del contexto político y social nacional?

Como primer punto nos gustaría comentar que vamos a referirnos a las danzas en plural porque, en investigaciones anteriores de algunos participantes del Núcleo y de otros investigadores de danzas, hemos apreciado la necesidad (política) de desjerarquizar el universal Danza, que responde a un canon específico en el que se reconoce históricamente (y en perspectiva temporal lineal) la consecución de los estilos o técnicas legitimados a través de la academia, lo que ha reforzado el proyecto de la modernidad-colonialidad que se materializa en este concepto. En consecuencia, hemos decidido sumarnos a las propuestas investigativas que llaman a repensar el canon de análisis así como a ampliar las temáticas de investigación en danzas (Morris; Cadús; Iglesias y Arenas). En relación con estos planteamientos, proponemos que la “[d]iversidad que nos presenta la ‘s’ para la danza, las danzas, [es un] ejercicio de inclusión histórica de lxs otrxs que danzan en plural y en reclamo sobre nuestros imaginarios conquistados por Occidente y las ‘manifestaciones artísticas’” (Arce en Campos, 2019).

De acuerdo a esto, podemos decir que uno de los primeros aspectos que surgen cuando se demarca el objeto de estudio “organizaciones de danzas” es la puesta en crisis del concepto universal de Danza. Nuestras lecturas pusieron en valor la pluralidad de las danzas que emerge de las prácticas de las organizaciones analizadas y nos llevaron a comprobar que en la articulación política de las danzas no hay una definición que explicita a qué danza en específico se convoca o qué danzas quedarían fuera de las orgánicas de funcionamiento (Iglesias y Arenas, 2021).

Por otro lado, en el contexto de nuestras discusiones y en el ejercicio de poner en tensión la noción universal de Danza, se volvió latente la necesidad de redefinir o elaborar un acuerdo con base en lo que comprendemos como organización política de danza. Al respecto, hemos constatado que, nuevamente, en las prácticas de las organizaciones de las danzas observadas se entretajan modos de hacer política desde diferentes formatos de agrupación y distintos a lo que el sentido común entiende como tal. Esto es consecuencia de la diversidad de agrupaciones, asociaciones, compañías, espacios, festivales que se autodefinen como espacios de construcción política e intervención social desde las prácticas dancísticas. Por ende, afirmamos que se requieren nuevas conceptualizaciones en las que se valoren las propuestas elaboradas en la acción misma de las agrupaciones que se reconocen como políticas. Al mismo tiempo, se vuelve crucial repensar las categorías a partir de las cuales aproximarnos a estas organizaciones.

Como Núcleo de investigación consideramos que estudiar las historias de conformación y recorridos que han tenido, y tienen aún, las organizaciones de las danzas desde sus puntos de encuentro, desencuentro y singularidades puede aportar una lectura crítica de nuestra historia política. A la vez, permite construir nociones de análisis que abren la posibilidad de creación de nuevos espacios de articulación y/o el fortalecimiento de aquellos que ya existen, potenciando la relación entre las danzas y la política. Esto, porque comprendemos que en el contexto de consolidación de estas agrupaciones se suscitan dinámicas y lógicas que afianzan modos de hacer política propios del campo de las danzas y capaces de dialogar con las instituciones público-privadas a la vez que conforman una guía para la gobernanza del sector.

Por otro lado, la inserción territorial y los desplazamientos que propone la investigación nos condujeron a la elaboración de un mapa político de las danzas que transforma la concepción territorial y política de Chile y que pone en cuestión la distribución geográfica institucionalizada, que solo reconoce a algunos estilos de danzas.

A partir de lo planteado, en este texto nos proponemos el objetivo de exponer nuestras primeras aproximaciones y recorrido investigativo del estudio de las organizaciones políticas de las danzas en Chile entre los años 1990 y 2020, centrándonos, principalmente, en el desarrollo de herramientas metodológicas y en la definición de lo que comprendemos como organización política de danza.

Uno de los objetivos de nuestra investigación es la elaboración de una cartografía de las organizaciones estudiadas, lo cual, consideramos, aportará una dimensión geopolítica de las danzas chilenas y de sus articulaciones políticas (Risler y Ares, 2013). Esta dimensión, además de criticar la anclada idea de que las danzas son artes evanescentes y, por ende, que presentan una dificultad para ser estudiadas, da cuenta de una ampliación de la faceta territorial que desborda la noción académica de la Danza, concepto que, tal como lo hemos expuesto, las propias organizaciones ponen en crisis.

Por otro lado, siguiendo la propuesta metodológica de Cifuentes (2009), buscamos analizar, desde diversos materiales de archivo, las prácticas políticas de las danzas a lo largo de Chile para construir un relato cultural e histórico de estas disciplinas. Sin embargo, aclaramos que esto no significa que consideremos que en sus prácticas las danzas representen un reflejo de la sociedad en la que se inscriben, así como tampoco que es el contexto el que define estrictamente las prácticas dancísticas. La relación de imbricación de las danzas como prácticas sociales, culturales y políticas resulta en una complejidad cargada de matices que no permite lecturas lineales (Iglesias y Arenas, 2021).

En este sentido, y siguiendo el planteamiento de Sarah Wilbur, proponemos una lectura de las “infraestructuras” que “hacen a la danza”, entendidas estas como una serie de relaciones, circuitos y modos culturales específicos en los que se desarrollan las disciplinas. Por ende, más que estudiar las instituciones de las danzas, se analizarán la organización del trabajo y las redes que las conforman. En ellas la “deuda kinestésica” y el “compromiso” aparecen como conceptos que permiten leer las negociaciones cotidianas que quienes “hacen la danza” realizan, comprometiendo un trabajo no remunerado para mantener los espacios de profesionalización y difusión, así como los de articulación y enunciación política (Wilburg, 2020).

Nuestro objetivo de investigación es proponer una lectura territorial, histórica, social y cultural de las danzas en Chile desde la perspectiva de los modos de organización y articulación política que se constituyen en este sector. En ese sentido, nos posicionamos junto a otros investigadores que, desde los territorios latinoamericanos, se proponen llevar adelante investigaciones militantes que aporten a nuestros contextos de vivencia inmediatos y construyan ópticas no objetivantes ni universalizantes. Nuestra lectura de las historias de las danzas se sitúa en las experiencias que hemos compartido como militantes políticos de las danzas y desde las danzas. Este estudio responde a la necesidad imperante de poner en las historias los conocimientos y las formas organizativas que emergen de nuestro ejercicio como artistas y trabajadorxs de la cultura, buscando visibilizar estas prácticas que tanto aportan a la difusión de las danzas como disciplina en todas sus aristas (educativa, artística, investigativa, etc.) y, por tanto, al contexto social, político, cultural y territorial de Chile.

### Emergencia de la investigación

Tal como mencionamos, la investigación que estamos desarrollando se configuró en el contexto de tensión política, social, económica y cultural que evidenció el estallido social del 18 de octubre de 2019 en Chile, el cual se reconoce como el “despertar” de nuestro país. En este hito histórico surgieron espontáneamente cabildos, asambleas autoconvocadas y movilizaciones en las calles de distintos sectores y territorios, mismos que se sumaron a la trama de organizaciones sociales preexistente. Consideramos que este suceso es parte de un proceso político y cultural que inicia en la década de 1990, al término de la dictadura cívico-militar encabezada por Pinochet. En esa década distintos sectores de las danzas comenzaron a consolidarse y fortalecer sus espacios de articulación creativa, de gestión y organización política.

Desde las danzas, en consonancia con el momento del estallido social, se sumaron experiencias organizativas que funcionaron como marcos para pensar nuestras disciplinas. Un ejemplo es el caso del Cabildo Autoconvocado de la Danza, el cual se desarrolló en dos instancias y fue convocado por las organizaciones Bailarinas/es Autoconvocadas/os, Red de Trabajadoras de las Danzas y Red Nacional DanzaSur. En este espacio se reflexionó en torno a la idea de “poner el cuerpo” y la necesidad de establecer comunidad en un contexto de estallido social, donde la vulneración de los derechos humanos estaba siendo una apabullante realidad cotidiana. El Cabildo buscó ser parte de la trama de organizaciones sociales que estaban actuando en vínculo con ese presente, más allá de las demandas específicas del propio sector. Así, la primera inquietud compartida tuvo que ver con la participación social y cómo aportar en ese contexto de revuelta que pone en primera línea el cuerpo, territorio que estaba siendo mutilado y aleccionado por parte de las policías<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> “Comunicado Primer Cabildo Autoconvocado de Danza”. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago, 1 diciembre 2019. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/1UDPnNz5wI-SAgvjsre3Jt4kieasejTPB/view?usp=sharing>

Otro espacio organizativo que emergió en el contexto de crisis social que se profundiza con la pandemia del COVID-19 es la Coordinadora Nacional de Danzas, en la que participan organizaciones de todo el país, además de personas no agremiadas u organizadas en otros espacios. En esta Coordinadora, las temáticas refirieron a los problemas laborales y de sustento de quienes trabajamos en danzas y a la necesidad de dialogar como bloque unificado con las instituciones del Estado.

En cuanto Núcleo, el hito del “despertar” chileno, además del contexto al que nos expuso la pandemia, nos invitó a cuestionar e intentar entender críticamente nuestro presente, el cual se reconfiguró constantemente en la crisis. El trabajo conjunto, como militantes de dos organizaciones de danzas, nos marcó la necesidad de crear un espacio de investigación desde el cual poder abordar temáticas urgentes a las que necesitábamos atender con mayor perspectiva y tiempo para proyectar un futuro de articulación política para las danzas anclado en la trayectoria y la experiencia que desde 1990 han marcado a diversas organizaciones.

Como participantes de agrupaciones políticas de las danzas definimos, como primer objeto de estudio, a las organizaciones con las que hemos compartido en los últimos meses en las experiencias ya nombradas del Cabildo y la Coordinadora, así como las propias. Nos preguntamos, desde la necesidad de comprender sus modos de organización y lectura política, las siguientes interrogantes: a) ¿qué conceptos de danzas y política se articulan desde estas organizaciones?; b) ¿en qué sentido estas agrupaciones se definen como organización política?; c) ¿qué rol juegan las distintas organizaciones de danzas en este contexto particular?, y, frente a la crisis, d) ¿qué elementos de las prácticas políticas en danzas debemos dejar morir y cuáles debemos relevar y/o crear?

Al no proponernos una lectura estética de algunas danzas –por ende, de desligarnos de la idea de instituir un canon–, esta investigación se propone ampliar las lecturas de las historias de esta disciplina, reconociendo sus espacios de inserción y desarrollo específicos. Sin embargo, vale aclarar que, dado que nuestro lugar de enunciación es principalmente la danza contemporánea, de recorrido académico, nuestro alcance y conocimiento de las organizaciones que no se reconocen enmarcadas en este estilo aún está fuertemente demarcado (por no decir restringido) por la proximidad de nuestras experiencias y recorridos en este ámbito.

Por ello, desde el reconocimiento de la necesidad de ampliar nuestra lectura y de llegar a organizaciones de otros estilos de danzas, se nos han presentado dificultades para abarcar un campo tan vasto y diverso y para crear lazos de confianza con agrupaciones lejanas a nuestras prácticas. No han sido ajenas a esta investigación las desconfianzas que algunos grupos han antepuesto a causa de malas experiencias en acercamientos previos en los que se sintieron objeto más que participantes dialogantes de la producción de conocimiento. Abordamos esta dificultad y decidimos plantearla aquí porque nos parece fundamental atender estos reclamos e intentar diagramar investigaciones situadas y horizontales, cuyas metodologías no sirvan a los extractivismos intelectuales.

En lo que sigue, expondremos el recorrido de nuestro estudio hasta el presente. Nuestro primer paso de aproximación a las organizaciones de danzas fue el rastreo de investigaciones que hayan abordado la temática. Luego definimos, a partir de un marco teórico elaborado en nuestras reuniones, una lista de preguntas que hicimos circular en una encuesta virtual, la cual tuvo 48 respuestas, repartidas entre organizaciones (respuestas colectivas) y personas de todo el país.

Desde nuestra experiencia de participación en la Coordinadora, instancia a la cual acudieron diversas agrupaciones que se reconocían como espacios de articulación política, y con base en las respuestas de la encuesta decidimos ampliar la definición del objeto “organización política”, ya que, como desarrollaremos más adelante, hay una gran diversidad de formaciones que se consideran como tal. El paso siguiente fue definir grupos focales con los cuales hemos tenido encuentros/entrevistas virtuales.

### Demarcar el objeto: organizaciones de las danzas

Como planteamos previamente, en nuestro primer acercamiento con otras organizaciones de danzas nacionales pudimos percatarnos de la gran variedad de formaciones que se reconocen como agrupaciones políticas y que, desde distintas acciones, se proponen intervenir social y políticamente. Por ende, cuando pensamos en la elaboración de un perfil de nuestro objeto de estudio, nos preguntamos: a) ¿qué entendemos por organización de danzas?, ¿sólo sindicatos y asociaciones gremiales?; b) ¿esa es la realidad organizativa de las danzas a lo largo del territorio nacional?, y c) ¿existen distintos modos de organización dependiendo de la diversidad de las danzas?

Para avanzar sobre estas interrogantes nuestro primer paso fue hacer un “barrido”, que consistió en una revisión de los materiales disponibles que puedan aportar información sobre las organizaciones cuya identificación política es evidente, es decir, aquellas que, por sentido común, definimos como espacios de articulación política. Así, pudimos recabar datos de sindicatos (SINATTAD<sup>9</sup>, Sindicato de Danza-Valparaíso<sup>10</sup> y Sindicato de Danza-Concepción) y de redes (Red Nacional DanzaSur<sup>11</sup>, Red de Trabajadoras de las Danzas<sup>12</sup> y ProDanza<sup>13</sup>). Estas agrupaciones cuentan todas con información disponible en internet, tanto en páginas web propias como en redes sociales (Facebook, Instagram, Twitter). Además, son organizaciones que tienen participación en espacios de diálogo con las instituciones estatales y de articulación con otras organizaciones de las artes.

<sup>9</sup> SINATTAD: Facebook: <https://www.facebook.com/sinattad/>; Instagram: [https://www.instagram.com/sindicatodanza\\_sinattad/?hl=es-la](https://www.instagram.com/sindicatodanza_sinattad/?hl=es-la); Twitter: <https://mobile.twitter.com/sinattad>.

<sup>10</sup> Sindicato de Danza, Valparaíso: Web: <https://sindicatodanza.wixsite.com/valpo?fbclid=IwAR1p6rZivbgkvBb6WxFZPfaeMiKOiysQCG6L5ozRgP-oV46E-1A9T2XZI8>; Facebook: <https://www.facebook.com/Sindicato-Danza-Valpara%C3%ADso-445138929222781/>.

<sup>11</sup> Red Nacional DanzaSur: Instagram: <https://www.instagram.com/rednacionaldanzasur/?hl=es>; Facebook: <https://www.facebook.com/RedNacionalDanzaSur/>. Revista de la Red Nacional Danzasur: *Danzasur* N° 1 “Masa creativa”, disponible en: [https://issuu.com/danzasur/docs/revista\\_1\\_danzasur](https://issuu.com/danzasur/docs/revista_1_danzasur); N° 2 “Animal Polites”, disponible en <https://www.observatoriodanza.cl/investigacion/animal-polites-el-arte-de-moverse-en-la-sociedad/>; N° 3 “Colabora”, disponible en <https://www.observatoriodanza.cl/investigacion/colabora/>; N° 4 “SudaAmérica”, disponible en [https://issuu.com/danzasur/docs/revista\\_4\\_danzasur](https://issuu.com/danzasur/docs/revista_4_danzasur).

<sup>12</sup> Red de trabajadoras de las Danzas: Facebook: <https://www.facebook.com/Red-de-Trabajadoras-de-las-Danzas-107967594234545/>; Instagram: <https://www.instagram.com/trabajadorasdelasdanzas/?hl=es>.

<sup>13</sup> ProDanza Chile A.G.: blog: <http://prodanzachile.blogspot.com>; Facebook: <https://www.facebook.com/Prodanza>; Instagram: [https://www.instagram.com/prodanza\\_ba/?hl=es](https://www.instagram.com/prodanza_ba/?hl=es); Twitter <https://twitter.com/gprodanza>.

Como antecedentes de la investigación, nos parece importante destacar las investigaciones recopiladas en *La danza independiente en Chile: Reconstrucción de una escena* (Cordovez et al, 2009) y la serie documental *Historia de la danza contemporánea en Chile/Memoria del cuerpo*. De estos documentos extrajimos las primeras nociones que nos llevaron a delimitar el concepto de “organización política”. A partir de este hallazgo la investigación comenzó a tomar un camino en el que, a la vez que dinamizaba el concepto de Danza, ampliaba la noción de organización política.

Por otro lado, en cuanto participantes de lo que fue el proyecto de la Coordinadora Nacional de Danzas y como miembros de la Red Nacional DanzaSur y la Red de Trabajadoras de las Danzas, reconocemos una particularidad en el campo en lo que atañe al perfil de las organizaciones que se definen en el período de tiempo estudiado. En este aparecen compañías, colectivos, grupos de trabajo, espacios de formación, festivales, etc., que se proponen como organizaciones políticas que interfieren socialmente desde las danzas. Por esta razón ampliamos nuestra lista de organizaciones a otros espacios como los festivales Cuerpos en Lluvia, Interescuelas<sup>14</sup>, La Danza en Emergencia<sup>15</sup> y los espacios de formación Emfoco, que funciona en la ciudad de Concepción, y Vitrina<sup>16</sup>, en Santiago, entre otros<sup>17</sup>.

Luego de haber elaborado un marco conceptual y habiendo reunido el material disponible de las organizaciones que fuimos reconociendo, elaboramos una encuesta en formato Google Forms, de circulación digital (internet), la cual compartimos entre nuestras agrupaciones, además de enviarla a organizaciones con las que no teníamos contacto directo cotidiano. La encuesta también circuló por las redes sociales de nuestro Núcleo y redes próximas.

Sin querer exponer un examen exhaustivo de los resultados de esta encuesta, lo cual nos parece pertinente elaborar en un próximo texto, sí comentaremos algunas aspectos que aparecieron en este primer intercambio, dado que es precisamente en estos diálogos con la comunidad que pudimos corroborar la necesidad de ampliar la definición de organización política que estábamos manejando antes de iniciar la investigación. Las preguntas contenidas en el formulario referían, en primer lugar, a los territorios en los que identificamos que existen organizaciones políticas de danza. En este sentido, preguntamos sobre el lugar de nacimiento de nuestros interlocutores, su lugar de formación y si habían realizado desplazamientos por motivos de formación o trabajo en danzas. Además, se preguntó por el reconocimiento de las organizaciones en los propios territorios y su nivel de alcance territorial (local o nacional).

<sup>14</sup> Festival Interescuelas de danza: Instagram: [https://instagram.com/festivalinterescuelasdanza?utm\\_medium=copy\\_link](https://instagram.com/festivalinterescuelasdanza?utm_medium=copy_link).

<sup>15</sup> La Danza en Emergencia: Instagram: [https://www.instagram.com/ladanzaenemergencia/?utm\\_medium=copy\\_link](https://www.instagram.com/ladanzaenemergencia/?utm_medium=copy_link).

<sup>16</sup> Espacio Vitrina: Web: <https://espaciovitrina.cl/>; Instagram: <https://www.instagram.com/espaciovitrina/?hl=es>.

<sup>17</sup> Por ejemplo: Chin Chin Tirapié: Instagram [https://instagram.com/chinchintirapie?utm\\_medium=copy\\_link](https://instagram.com/chinchintirapie?utm_medium=copy_link). Escénica en movimiento: Web: <https://www.escenicaenmovimiento.cl/emfoco/>; Facebook: <https://www.facebook.com/escenica.enmovimiento/>. Red Danza Independiente: Blog: <http://reddanza.blogspot.com/?m=1>.

Otro eje estuvo compuesto por las preguntas orientadas a recabar información sobre la noción de organización política de danza que circula entre los hacedores de danzas chilenas. En las respuestas lo primero que aparece es la ampliación de los criterios que definen a una organización política como tal, al reconocer, dentro de este universo, a espacios de formación, festivales, colectivos de creación, compañías, obras, etc. Sin embargo, un dato no menor a destacar es que cuando preguntamos sobre las organizaciones que son reconocidas como las más significativas las destacadas son SINATTAD, ProDanza y DanzaSur, que son las que tenían los lazos más consolidados con la institución estatal en el período estudiado, además de contar con la personería jurídica de “asociación gremial”, características que coinciden con la definición clásica de organización política. A este grupo, sin embargo, se le suma, en casi todas las respuestas recibidas, el Espacio Vitrina y su compañía.

Otro punto importante, que puede abrir líneas de reflexión, es que en la mayoría de los casos las personas que respondieron el formulario reconocen que el principal aporte de las organizaciones políticas de las danzas es la difusión de la disciplina a nivel nacional, siendo la defensa de los derechos laborales y políticos una noción casi ausente.

De acuerdo con estas particularidades, nuestra primera definición de organización política de danzas refiere a aquellas agrupaciones que se hacen parte de la solución o la búsqueda de soluciones ante determinados conflictos tanto de las disciplinas de las danzas y su desarrollo a nivel nacional, como otros identificados específicamente con aspectos políticos, sociales y culturales, en específico en el caso de las danzas que se desarrollan en Chile desde 1990.

A partir de esta primera definición elaboramos un marco de entrevistas semiestructuradas y convocamos a diversas agrupaciones a dialogar en grupos focales. Desde la intención de abarcar una amplia diversidad de experiencias, el criterio de la convocatoria puso énfasis en la transversalidad y la descentralización de las agrupaciones. Por ello, la organización de los grupos respondió al aspecto territorial, al perfil de la organización y al período de conformación en relación con el contexto político nacional. De acuerdo a estos criterios, el recorrido temático de los grupos focales siguió el siguiente esquema:

- *Primer período:* 1990-2000, etapa marcada por el regreso a la democracia y la participación política, la articulación de agrupaciones pos dictadura cívico-militar, las políticas públicas que consideran a las danzas y la aparición de FONDART.
- *Segundo período:* 2000-2010, se consideró relevante entrevistar a personas con participación en las áreas de la construcción y el desarrollo de las políticas de fomento de las danzas a partir de la creación del Consejo de las Artes y las Culturas, la institucionalización de la misma y la influencia del internet en la organización de redes de articulación política.
- *Tercer período:* 2010-2020, en este tramo pusimos énfasis en los últimos hechos históricos, en los que observamos que las danzas se convierten, una vez más, en una herramienta de denuncia y protesta frente a las evidentes faltas de justicia generalizadas.

Los grupos entrevistados, de acuerdo al criterio de perfil de las organizaciones, fueron: 1) organizaciones con personería jurídica o agrupaciones gremiales, 2) festivales, 3) investigadorxs y grupos de investigación, 4) danzas no académicas, 5) espacios de formación, y 6) carnavales.

### Organizaciones y territorio: un mapa político

Podemos afirmar que desde los primeros años de la década de 1990 hasta la actualidad las danzas han gozado de un crecimiento ponderable que se refleja en diversos ámbitos tales como los espacios de formación formales e informales, los colectivos, el desarrollo teórico y, por supuesto, las organizaciones políticas. Este avance de las danzas a nivel nacional se relaciona directamente con la configuración de organizaciones y proyectos culturales de la sociedad civil, que la investigadora Ana Wortman define como “políticas culturales de la sociedad civil” (2017).

En relación con el giro de las políticas públicas culturales y la transformación de la noción de cultura hacia finales del siglo XX, Wortman afirma que los espacios en los que se desarrollan las artes se comienzan a definir como espacios de trabajo que exceden la labor artística. De esta manera, los artistas se reconocen como trabajadores culturales y articuladores políticos de su realidad. En este contexto se amplía la noción de danzas y se comienzan a concebir las prácticas de los trabajadores de este campo como un complejo entramado de acciones que abarcan las tareas de gestión, la difusión, la investigación, la producción, la educación y un gran etcétera.

Por otro lado, dada la complejidad que el devenir del campo adquiere, toman cuerpo, en ese momento, organismos gremiales y asociaciones de la sociedad civil de diversos perfiles que, además de trabajar en la constitución de espacios para la profesionalización y la difusión de las danzas, articulan demandas específicas para el sector y dialogan con las instituciones públicas. Las redes de articulación política dibujan un mapa nacional de las danzas. Este mapa aporta material concreto para el análisis del desarrollo de estas en todo el país y su vínculo con los marcos políticos y culturales.

En el entramado de organizaciones que hemos podido relevar hasta ahora, hay una característica preponderante, la de su arraigo en los centros urbanos o en las capitales regionales. Esto nos ha llevado a redefinir la lógica en la que comprendemos el territorio que, hasta ahora, siguiendo la perspectiva de la Red Nacional DanzaSur, habíamos entendido en macrozonas: centro, norte y sur. Así, en el momento actual de la investigación y con la información recabada, nos proponemos entrar en el territorio desde la lectura de los desplazamientos entre las capitales regionales y las localidades aledañas más pequeñas, entendiendo que tal camino puede presentar mayor información sobre las dinámicas políticas que se dan en la organización en las danzas en los distintos territorios.

En un territorio grande como una capital hay un desarrollo institucional preponderante, lo cual aporta canales de comunicación entre las organizaciones y el Estado. Es en este ámbito donde existen numerosos agentes de las danzas, a diferencia de localidades donde muchas veces estos no excedan la decena de personas. Estas diferenciaciones aporta información respecto de los movimientos necesarios, comprendidos como migraciones, para que quienes se desenvuelven en las danzas se sientan parte de una disciplina y convoquen o se autoconvoquen en diversas organizaciones políticas.

## Conclusiones

Con los materiales recabados y las elaboraciones que tenemos en mano hemos podido establecer una noción de organización política de la danza que abarca, además de organizaciones gremiales, a festivales, espacios de formación, compañías o grupos. Nuestro objetivo es seguir el curso de la investigación realizando diversos ejercicios de escritura y mapas o cartografías que nos permitan elaborar una huella gráfica de los movimientos que las organizaciones estudiadas proponen en el territorio político de Chile.

Las temáticas que se han desprendido de nuestro recorrido hasta ahora nos invitan a profundizar en el estudio de aquellas agrupaciones que establecen vínculos institucionales con el Estado, así como de sus demandas políticas hacia este. También pretendemos indagar en aquellas organizaciones que, por razones de contexto territorial o decisión política, no logran establecer estos vínculos. Nos proponemos, asimismo, profundizar en el análisis de las relaciones que algunas organizaciones han establecido con agrupaciones de otras artes y/o organizaciones sociales que responden a otras convocatorias. Por último, haremos una observación de aquellos espacios de organización que se conforman, a la vez, como espacios de transmisión de alguna danza y de su vínculo con los sistemas de educación formales e informales.

Antes de cerrar, a modo de conclusión de esta primera etapa, y a diferencia de las agrupaciones que aparecen en las décadas anteriores, podemos plantear que desde 1990 las organizaciones de danzas se conforman en un campo diverso y complejo no solo de creación, sino de pensamiento y discusión política desde la propia práctica. Esto se ve en la emergencia de publicaciones y eventos, como charlas y conferencias, en los que se exponen temáticas referentes al quehacer de las danzas en el contexto político, social y cultural de Chile. Destaca además la proliferación de espacios de formación, intercambio y circulación que se consolidan desde el trabajo autogestivo de grupos que sostienen las danzas en todo el territorio nacional.

Por lo tanto, podemos decir que, desde las prácticas de las danzas, se consolidan modos específicos de “hacer danza” que implican una serie de “acciones que se llevan a cabo por fuera de los escenarios”. Estos modos de “hacer danza” (Wilburg, 2020) conllevan la articulación de políticas de convivencia que componen un entramado complejo de relaciones que desbordan las lógicas definidas por los marcos institucionales o las políticas desde la década de 1980 en Chile y América Latina.

## Referencias

- Cadús, Eugenia. “Narrativas dominantes y violencias epistémicas en la historiografía de las danzas argentinas: Posibilidades de desobediencia”. *Intersticios de la Política y la Cultura*. 8.16 Octubre 2009. Web 15 marzo 2022
- Campos, Omar. Red Nacional DanzaSur: Vínculo y empoderamiento del quehacer en danza contemporánea en Chile. Universidad de Concepción. 2019, Impreso
- Cifuentes, María José. Historia social de la danza en Chile: Visiones, escuelas y discursos. Santiago: LOM, 2007. Impreso
- Cordovez, Constanza, Simón Pérez, María José Cifuentes, Jennifer Mc Coll y Andrea Grumann. *Danza independiente en Chile: Reconstrucción de una escena 1990-2000*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Impreso

- Historia de la danza contemporánea en Chile/Memoria del cuerpo*. Youtube. Cargado por Puerto Audiovisual 29 de abril 2020, <http://www.puertoaudiovisual.cl/canal/>
- Iglesias, Aldana Yasmin y Belén Arenas. Las políticas públicas culturales para las danzas en el siglo XX: Tensiones entre los primeros gobiernos peronistas y la década de 1990. *Tenso Diagonal*. Web 11 Septiembre 2021.
- Morris, Gay. “Dance studies/Cultural studies”. *Dance Research Journal*, 41.1 (2009): 82-100. Web Marzo 2022
- Risler, Julia y Pablo Ares. *Manual de mapeo colectivo: Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013. Impreso.
- Wilbur, Sarah. “Who makes a dance? Studying infrastructure through a dance lens”. *Future of Dance Studies*. Susan Manning, Janice Ross y Rebecca Schneider, eds. Madison: University of Wisconsin Press, 2020. Impreso
- Wortman, Ana. “Políticas culturales y legitimidad política en tiempos de crisis”. *Políticas Culturais em Revista*, 1.1 Web Marzo 2022

---

Recibido: 30 de Marzo de 2022  
Aceptado: 09 de Diciembre de 2022

## La socialización de los trabajos creativos y/o de innovación en el contexto universitario.

### Propuesta para protocolos de presentación

The socialization of creative and/or innovative work in the university context.  
Proposal for presentation protocols

**Liuba Alberti Zurita<sup>1</sup>**

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE, ESCUELA DE ARQUITECTURA Y AMBIENTE CONSTRUIDO.

 <https://orcid.org/0000-0002-1741-2656>

**Resumen.** El siguiente artículo presenta una propuesta para mejorar la presentación de trabajos de grado en instituciones de educación superior. El objetivo principal es fomentar la creatividad y garantizar los estándares de calidad que deben tener las instituciones comprometidas con el desarrollo del conocimiento en diversas áreas. Este artículo forma parte de la tesis doctoral de la autora, la cual abordó el problema de la calidad de los trabajos de grado en disciplinas artísticas. En el artículo se exponen los fundamentos teóricos que respaldan la propuesta, así como el protocolo sugerido para la presentación en el contexto académico en el cual esta se enmarca.

**Palabras clave.** Arte, Creatividad, Ciencia, Tesis, Informe de tesis.

**Abstract.** The following article presents a proposal to improve the presentation of degree works in higher education institutions. The main objective is to encourage creativity and guarantee the quality standards that institutions committed to the development of knowledge in various areas must have. This article is part of the author's doctoral thesis, which addressed the problem of the quality of degree projects in artistic disciplines. The article exposes the theoretical foundations that support the proposal, as well as the suggested protocol for the presentation in the academic context in which said proposal is framed.

**Keywords.** Art, Creativity, Science, Thesis, Thesis report.

### Introducción

Desde la Edad Media, cuando aparecen las primeras universidades en el mundo occidental, el tema del conocimiento, su búsqueda, construcción y conservación se ha delegado, en gran medida, a estas instituciones. Históricamente, las universidades han sido cuna del saber y todo lo que allí ocurre y acontece, se entiende, debe estar en correspondencia con esta misión.

Hasta ahora, la búsqueda de conocimiento en las universidades se ha establecido como un proceso riguroso, metódico y sistemático conocido como investigación. Este proceso ha dejado de lado otros modos de generación de conocimiento, como la creatividad y la innovación, las cuales,

---

<sup>1</sup> Dra. en Ciencias de la Educación de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela. [Mail.liuba.alberti@gmail.com](mailto:Mail.liuba.alberti@gmail.com). Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

sin embargo, han venido ganando espacio en los últimos tiempos, gracias a la actualización de las epistemes, o concepciones del saber, que vienen haciendo las instituciones de educación superior.

Los problemas y situaciones que nos aquejan como sociedad y el modo en que se han venido tratando claman por nuevos abordajes epistémicos, cuyos desafíos más importantes son la integración de perspectivas que den cuenta de la complejidad de lo que somos y del contexto en el que ocurren nuestras experiencias de vida.

En la segunda mitad del siglo XX, Morin, al proponer su tesis de la complejidad representada mediante la metáfora del tejido –en la que diversos elementos, como eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones y azares, que conforman nuestro mundo fenoménico, se manifiestan como constituyentes heterogéneos inseparables y asociados (p. 17)–, anunció una perspectiva fascinante que obligó a repensar el conocimiento y la manera en que se venía entendiendo.

A partir de entonces, las dicotomías comienzan a ser vistas de otra manera; la fragmentación, a cuestionarse y la integralidad, a ganar fuerza. Entre los muchos temas repensados, destaca el papel de la creatividad y la innovación en el campo del saber. Estas acciones, distintivas y con identidad propia, empiezan a ser vistas en sus particularidades, pero, al mismo tiempo, en su complementariedad con otros procesos cognitivos, lo que ha llevado, en muchos casos, a que se integren, de manera coherente, en abordajes complejos.

Y precisamente, es desde la complejidad que el enfoque holístico cobra fuerza. De esta manera, la creatividad y la innovación son incorporadas en el panorama de la educación superior con el respaldo de conceptos como el mencionado por Weil (cit. en Fernández), quien señala que el enfoque holístico no busca sino “construir puentes entre las fronteras que el ser humano ha creado en su mente debido al excesivo desarrollo del racionalismo y la razón, en detrimento de otras tres características: la sensación, el sentimiento y la intuición” (15),

Según estos nuevos enfoques, paradigmas o epistemes, algunas universidades han comenzado a admitir propuestas creativas y/o de innovación como trabajos de grado, productos que, como su nombre lo indica, permiten a quien lo presenta obtener un grado académico una vez presentado y aprobado.

Los trabajos de grado de naturaleza creativa poseen un rasgo distintivo: se caracterizan por presentar planteamientos originales y alejados de los convencionalismos, que trascienden lo común y destacan en comparación con lo habitual. Estos trabajos se fundamentan en la creatividad y sus procesos; por lo tanto, su enfoque no se centra tanto en el conocimiento racional y la lógica argumentativa empleados durante su construcción, sino más bien en el conocimiento y/o dominio práctico del autor, manifestado en el objeto creado. Es decir, en este tipo de trabajos el énfasis radica en la expresión tangible y práctica de la creatividad del autor, lo cual los diferencia de otras formas de producción académica.

Generalmente, cuando un autor se enfrenta a una propuesta creativa, su desafío radica en abordar problemas, necesidades o inquietudes utilizando los conocimientos, habilidades y destrezas que ha adquirido previamente –a través de procesos formales e informales– con el fin de producir una obra que sea verdaderamente original y única en su contexto. En palabras de Hernández Martínez, la creatividad implica el conjunto de aptitudes vinculadas a la personalidad del ser humano, permitiéndole, a partir de una información previa, llevar a cabo procesos internos (cognitivos) en los cuales transforma dicha información para encontrar soluciones a los problemas

con originalidad y eficacia. Es esta combinación de la información previa y la habilidad para transformarla de manera novedosa lo que impulsa la creatividad del autor, permitiéndole abordar la propuesta con una perspectiva fresca y única.

En este sentido, se entiende que las personas creativas tienen una particular manera de operar. Recientemente, a este acto neuropsicológico se le ha conocido popularmente como pensamiento divergente o lateral; un tipo de pensamiento en franca oposición al pensamiento vertical, convergente o lineal descrito por De Bono. El pensamiento lateral, señala este autor, parte de una forma definida de aplicar la mente a un tema o problema dado, como ocurre con el pensamiento lógico, pero de un modo completamente distinto.

Por su parte, Delano (cit. por González), cuando habla del pensamiento lateral alude a situaciones vividas por cualquier persona alguna vez en su vida cuando se topan con una clase de problema que parece imposible de resolver hasta que de pronto se revela una solución sorprendentemente simple. Es tan así que una vez que se piensa en ella parece tan obvia que no se puede entender por qué fue tan difícil descubrirla. Para que ello suceda es imprescindible razonar de manera distinta, pues, a diferencia de las resoluciones verticales y lineales, el pensamiento divergente y flexible tolera la ambigüedad de la búsqueda y acepta la incertidumbre del “salto al vacío” creador (Delano, cit. por González).

En el campo del saber, el creativo, hacedor o artista se distingue por la manera en que aborda los problemas y situaciones, enfoque que difiere con frecuencia al del investigador clásico o convencional. Su inquietud surge a partir de lo que ya conoce, pero está orientada a la pregunta de “qué puede crear con esto” o “a partir de esto”. Este enfoque innovador y propositivo le lleva a experimentar un impulso clave: las ideas creativas, intencionalidades que mueven, motorizan y comprometen al creativo a crear nuevas realidades.

Una vez formulada la idea creativa, el creativo se enfrenta a diversas maneras de desarrollarla y entre las opciones más frecuentes destacan tres enfoques: pasar por un proceso de documentación, realizar investigación o lanzarse a crear desde la imaginación:

1. *Proceso de documentación*: En esta opción, el creador se sumerge en la recopilación y el análisis de información relevante relacionada con su idea creativa. Puede investigar sobre temas específicos, revisar fuentes de referencia, estudiar obras previas o buscar ejemplos similares. La documentación permite enriquecer el conocimiento sobre el tema y proporcionar una base sólida para fundamentar y contextualizar la creación.

2. *Proceso de investigación*: Cuando el creativo elige un tema que presenta lagunas y áreas desconocidas, surge la necesidad de investigar antes de emprender cualquier acción. Aquí el enfoque se asemeja más a un proceso de investigación tradicional. El creador se embarca en una búsqueda sistemática y estructurada de información para explorar en profundidad los aspectos clave de su idea creativa. Este enfoque puede implicar estudios formales, encuestas, entrevistas, análisis de datos o la revisión de literatura relevante. La investigación ayuda a comprender mejor el contexto, las necesidades y las posibles soluciones, y proporciona una base informada para el desarrollo creativo, por lo que su nombre más apropiado sería “investigación proyectiva”.

3. *Creación desde la imaginación*: En este caso, el creador posee un amplio conocimiento sobre el tema, lo domina y lo tiene integrado en su bagaje. Aquí el creativo se puede lanzar directamente a

la acción, dejando que su imaginación y creatividad tomen la delantera. En este caso, el énfasis está en explorar, experimentar y probar nuevas ideas sin la restricción inicial de una investigación exhaustiva o documentación rigurosa. Este enfoque más intuitivo y espontáneo puede llevar a descubrimientos sorprendentes e impredecibles.

De modo que, recapitulando, el trabajo creativo emerge como opción cuando la situación a resolver por parte del investigador o creador ha superado todas las fases previas a la fase proyectiva de la matriz del conocimiento de la investigación<sup>2</sup> y queda pendiente la tarea de crear, inventar o diseñar una respuesta o solución a una situación, real o imaginaria, detectada en el camino. Es decir, cuando el tema a tratar o sobre el que se va a trabajar es un evento que ya ha sido explorado, descrito, analizado, comparado, teorizado y/o previsualizado, y en alguno de estos momentos ha surgido una inquietud, necesidad o problema que amerita ser resuelto con una propuesta de acción.

En el ámbito universitario, el trabajo creativo está asociado a casi todas las disciplinas, más tiene un lugar especial en aquellas relacionadas con las ciencias del diseño –como las ingenierías, la arquitectura, el diseño industrial, el diseño gráfico, el diseño de modas– y con el arte, y es común asociarlo con nombres como tesis, proyecto especial, trabajo de título, trabajo profesional, trabajo proyectivo o proyectual, entre otros. Para este escrito, el trabajo creativo que se abordará refiere a, como señala Hurtado de Barrera, un trabajo que pone en práctica la imaginación, la experiencia y la reflexión, y donde lo que se quiere desarrollar es un proceso eminentemente creativo que evidencie el dominio o la competencia del autor en un área específica del hacer (568); es decir, un trabajo en el que el tema a tratar ya es conocido y ha sido estudiado, por lo tanto, no amerita investigación.

Sin embargo, por ser un producto académico, y debido a la naturaleza institucional de las universidades, el trabajo creativo debe cumplir con ciertas formalidades establecidas por criterios y parámetros. Uno de estos aspectos es la idea de registro y documentación, un enfoque adoptado por las universidades para preservar, transmitir y mejorar el conocimiento existente. En este sentido, y para la presentación final de ese producto creativo, en las universidades se han desarrollado diversos protocolos, cuyos fines han sido los de informar acerca de los aspectos fundamentales y ontológicos que deben guiar el proceso, expresados en términos tales que faciliten la comprensión del mismo y den cuenta de la totalidad de lo vivido por el sujeto ejecutante, independientemente de su complejidad.

El problema reside en que muchos de estos protocolos tienden a homologar los procesos de aproximación al conocimiento, es decir, confunden entre la investigación, la sistematización, la creatividad, la reflexión y la documentación, entre otros. Esta situación, que comienza a ponerse en evidencia, ha tenido un impacto negativo en la calidad de los informes presentados en el ámbito de la creatividad y la innovación, de modo que la cuestión de qué presentar y cómo hacerlo, manteniendo la fidelidad a la naturaleza del proceso creativo, se ha convertido en un desafío al que muchos se siguen enfrentando.

Recursos como la palabra escrita, la gráfica, lo visual y lo audiovisual han actuado como signos lingüísticos idóneos para transmitir, de manera coherente, clara y precisa, esta experiencia

<sup>2</sup> La matriz del conocimiento es una metáfora ideada por Jacqueline Hurtado de Barrera, creadora del abordaje del conocimiento desde una comprensión holística de la ciencia, basada en una espiral que describe de forma articulada y coherente los niveles y tipos de investigación que se suelen desarrollar en la búsqueda del conocimiento. Esta matriz tiene integrada la creatividad como una forma de conocer y su holotipo específico es la investigación proyectiva, desarrollada en el nivel proyectual, que se desarrolla sobre la base de los niveles que le preceden.

y hacer del informe un documento ordenado, lógico y comprensible para la comunidad. La sujeción a normas y criterios universales se hace aquí necesaria, pues la intención es dar a conocer, al mayor margen de personas posibles, el proceso que llevó a la creación del producto. Esto suele resumirse en normas ortográficas, de redacción, sintácticas, de referencias y aquellas formalidades que indique la institución para la cual se hace el trabajo.

Fundamentalmente, estos protocolos de informe están orientados a responder preguntas ontológicas como: ¿qué se hizo?, ¿porqué se hizo?, ¿para qué se hizo?, ¿cuál fue el objetivo?, ¿cuáles fueron los objetivos parciales que se plantearon?, ¿acerca de qué tuvo que documentarse el investigador o creativo?, ¿cómo, con qué, con quiénes, dónde y cuándo se realizó el proceso investigativo o creativo?, ¿cuál fue la conclusión o el resultado? Esto, además de sugerencias y recomendaciones, así como la inclusión de las fuentes citadas y consultadas y, al final, los apéndices y anexos que complementen la información.

Inspirados en la comprensión holística de la ciencia de Hurtado de Barrera, estas preguntas ontológicas se pueden entender como los aspectos nucleares de los informes, expresados en los siguientes términos: 1) El planteamiento de la propuesta –la justificación, el propósito y los objetivos– correspondiente a la fase exploratoria y descriptiva, que informa acerca del “qué”, el “por qué” y “para qué” de la propuesta. 2) El proceso de documentación, relativo al análisis, la comparación y la explicación de conceptos, teorías, marco histórico y legal de la propuesta, que atiende al “acerca de” de la propuesta. 3) El proceso creativo, metodológico o procesual de la propuesta, entendido como la etapa proyectiva e interactiva, que atiende al “cómo”, “con qué”, “con quiénes”, “con cuánto” y “dónde” se realizó la propuesta. 4) Las conclusiones, correspondientes a la fase evaluativa del proceso tendiente a mostrar el logro.

Si nos remitimos al orden clásico de una presentación de informe académico, este protocolo se puede ver así:

## CAPÍTULO I:

1. *Planteamiento de la propuesta*: En el inicio del primer capítulo se expone lo que Csíkszentmihályi llama el elemento significativo en la realización creativa: la expresión de la manera en que se concibe el problema, planteado como una pregunta fructífera, cuya respuesta solo puede darse con soluciones creativas (110). Este apartado constituye el espacio donde se recoge el argumento que dio pie a la propuesta y su propósito es brindar información, suficientemente razonada, de cada una de las decisiones tomadas para desarrollar la idea creativa. Este desarrollo es considerado como la expresión de lo que ocurrió en la fase exploratoria del trabajo y, en un paralelismo con los protocolos de investigación, puede ser entendido con lo que se conoce como planteamiento del problema o contextualización.

Este apartado ha de contemplar las preguntas creativas, generalmente producto de reflexiones del modo de: ¿qué pasaría si...?, ¿cómo sería una obra u objeto con tales características?, ¿cuáles serían las características de...? En el caso de plantear una pregunta en un trabajo creativo, esta debe expresar la actividad que se desea lograr, el género al que pertenece la idea y el tema que aborda o que ha servido de inspiración.

En algunos casos puede ser relevante mencionar a quiénes va dirigida la propuesta y el contexto en el que se desarrollará, siempre y cuando estos factores influyan de manera significativa en la solución o contenido de la propuesta. De lo contrario, su inclusión resulta irrelevante.

Una vez expuesta la idea y las razones que la motivaron, el creativo debe conceptualizar la misma, esto quiere decir exponer el valor o los valores que hacen de esta idea un hecho original, descollante –ya sea desde el punto de vista histórico, cultural, estético o artístico, o tecnológico–. Vale decir que, en este punto, el análisis de las propuestas que constituyen antecedentes de la misma son el referente que permite reconocer esa originalidad. De este modo, la idea, el concepto y el contexto son los componentes fundamentales de este apartado.

Por mencionar algunas de las preguntas que pueden guiar este momento, el creativo debe indicar aquí aspectos tales como: ¿cuál fue el punto de partida de la propuesta?, ¿cómo surgió?, ¿qué la inspiró?, ¿qué situación se planteó resolver?, ¿qué necesidad pretendió cubrir?, ¿por qué escogió esta área, este rubro o este género y no otro?, ¿por qué ese concepto estético?, ¿por qué ese tema?, ¿por qué para ese contexto?, ¿por qué para ese público? En fin, justificar cada uno de los aspectos o componentes fundamentales de su idea.

2. *Justificación*: Esta refiere, nuevamente, a las razones fundamentales que movieron o motivaron el proyecto. Estas se extraen del planteamiento de la propuesta anteriormente expuesta, pero en forma resumida o *tips*. Su propósito es resaltar las ideas más importantes que llevaron a la realización de la propuesta.

3. *Propósito o intencionalidad*: La intencionalidad alude al propósito de largo alcance de la propuesta; a aquella intencionalidad que va más allá del objetivo general. Alude al “¿para qué se hace?”, “¿cuál es su finalidad?”, “¿cuál es el propósito de la misma?”, “¿cuál es su dimensión trascendente?”, en el entendido de que, en disciplinas como las artísticas, este propósito puede llegar a ser muy personal.

4. *Objetivo general*: Este indica el logro que el autor quería alcanzar. Tiene estrecha relación con la pregunta creativa pues contiene prácticamente los mismos elementos, solo que se expresa de modo afirmativo, usando siempre verbos de acción en infinitivo que correspondan al nivel proyectual, tales como crear, inventar, innovar, pintar, esculpir, ilustrar o sinónimos. Las preguntas que guían este apartado pueden ser: ¿qué se quería hacer?, ¿cuál era la meta?, ¿qué se quería lograr?, ¿qué se deseaba?, ¿cuál era la idea? Su enunciado debe contener el logro que se quiso alcanzar, el género al que pertenece la propuesta, el tema o la fuente de inspiración, a quiénes va dirigida la propuesta y el contexto donde se emplazará, en el caso de que estos aspectos incidan de manera importante en la solución o contenido de la propuesta.

Aunque no es común en otro tipo de formulación de objetivos, en el caso del trabajo creativo este enunciado puede contener un propósito o para qué.

5. *Objetivos específicos*: Aquí han de señalarse, paso a paso y de manera secuencial, las actividades y acciones parciales que llevaron al logro del objetivo general. Al tratarse de un trabajo creativo, cuyo fin último es crear algo nuevo, todas las acciones deben corresponder al nivel proyectual y cada uno de los logros debe culminar en un aspecto nuevo y original. Nuevamente, crear, inventar, innovar, pintar, esculpir, ilustrar o sinónimos son los verbos *de acción* con los que se enuncia cada objetivo parcial.

## CAPITULO II

6. *Fundamentación*: Constituye el producto del proceso de documentación. En este apartado se debe exponer, de manera coherente, en un escrito fluido e integrado, todo lo concerniente al marco histórico de la propuesta –vale decir, los antecedentes históricos–, así como las teorías que sustentan la propuesta –tanto temáticas como estéticas–, además de todos aquellos conceptos y términos que contribuyan a comprender la propuesta.

Puede ser de nivel monográfico, hermenéutico, paradigmático o sintagmático, dependiendo del nivel académico que se esté cursando. Para pregrado se suelen aplicar los dos primeros y el tercero y el cuarto para los distintos niveles de postgrado.

## CAPITULO III

7. *Proceso creativo*: El proceso creativo constituye en sí el apartado en que se da cuenta de la fase proyectiva y operativa. Debe indicarse aquí cada una de las acciones creativas emprendidas y lo que se alcanzó en cada paso, siguiendo el orden ya planteado en los objetivos específicos.

En esta fase proyectiva se debe exponer el tipo de trabajo que se desarrolló –en este caso un trabajo creativo– o el término equivalente que se dé en la institución a la cual se postula el trabajo, haciendo énfasis en su conceptualización y características metodológicas particulares.

La idea, en este apartado, es que se exponga el proceso creativo que vivió el creativo, haya sido divergente, caológico u ordenado y cosmológico.

En caso de que el creativo haya optado por vivir su proceso sin un método predeterminado, siguiendo su intuición y deseo, este se debe exponer ya procesado y sistematizado, luego de un ejercicio de metacognición. Este ejercicio arrojará las fases por las que pasó el proceso creativo, las que deben equivaler a los objetivos específicos de la propuesta antes planteados.

Si se está siguiendo un método preestablecido, corresponde aquí exponerlo en cada una de sus fases y etapas. Un error común en este punto es que, al seguir a otros autores que proponen métodos creativos, el creativo vuelve a explicar la idea, la conceptualización, los motivos e intencionalidades que guiaron la propuesta, pues el método que siguen así lo solicita. Por ello, el creativo debe tener la agudeza intelectual suficiente para discriminar y equiparar qué aspectos de ese método realmente corresponden a la fase operativa del proyecto y exponerla en este apartado y ver cuáles pertenecen a otras fases ya tratadas y no volver a mencionarlas, pues ya fueron descritas.

En cualquier caso, en este punto se debe indicar el método, la fuente de inspiración de cada fase, las técnicas, los materiales y los instrumentos que se emplearon para el logro de cada objetivo parcial.

En la fase operativa o interactiva se muestra, a través de registros, ya sean escritos, fotográficos o audiovisuales, cómo se ejecutó la propuesta, cómo se aplicaron los instrumentos y las técnicas, cómo se exploró con los materiales, cuáles fueron los bocetos, en fin, cómo se fue configurando la obra hasta llegar a la obra final.

## CAPITULO IV

8. *Conclusión*: La conclusión en un trabajo creativo de propuesta es el momento donde se sintetizan los principales logros y se presentan los resultados obtenidos a lo largo del proceso creativo. Es el cierre del trabajo y proporciona una respuesta a la pregunta planteada inicialmente.

9. *Opinión, recomendaciones y sugerencias*: Corresponde a la fase evaluativa. En esta parte el creativo expone sus opiniones generales sobre el proceso, evalúa su propio desenvolvimiento, expone sugerencias en cuanto al uso, el montaje, el ensamblaje, la exhibición y cualquier otro aspecto que considere importante. Sugiere también nuevas creaciones e investigaciones y aplicaciones, y presenta el trabajo a sus pares para su evaluación.

De este modo se evidencia que, aunque en la universidad no todo es investigación, no por ello el trabajo creativo está exento de rigor y formalidad. Las actividades creativas, ya sean del campo de la arquitectura, la gráfica, la moda, la danza, el teatro, la ingeniería, la tecnología o el arte, ameritan el mismo rigor en cuanto a sus protocolos de presentación que el resto de los saberes. La presentación ordenada del proceso creativo no niega su libertad y facilita, entre otras cosas, la socialización del conocimiento, pilar fundamental del rol de las universidades.

El desafío actual es, entonces, encontrar el equilibrio entre la estructura necesaria para transmitir la información relevante y la flexibilidad para representar adecuadamente la esencia del proceso creativo. Al trabajar en este aspecto, se podrá avanzar hacia una presentación más auténtica y significativa de los resultados creativos e innovadores, y a hacer más y mejor universidad.

### Referencias

- Alberti, Liuba. “Arte y desafío epistémico en la educación superior. *Una mirada a la investigación y a la responsabilidad social*. Lima: Municipalidad de Lima, 2021. 25-37. Impreso.
- Csikszentmihályi, Mihaly. *Creatividad: El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.
- De Bono, Edward. *El pensamiento lateral: Manual de creatividad*. Buenos Aires: Paidós, 2010. Impreso.
- Hernández Martínez, Caridad. *Manual de creatividad publicitaria*. Madrid: Síntesis. Impreso, 1999.
- Hurtado de Barrera, Jacqueline. *Metodología de la investigación: Guía para una comprensión holística de la ciencia*. Bogotá, Caracas: Quirón, 2012. Impreso.
- Fernández, Inés. *Diccionario de investigación: Una comprensión holística*. Caracas: Quirón, 2007. Impreso.
- González, Luis Jorge. *Ser creativo*. Buenos Aires: Lumen, 1999. Impreso.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2005. Impreso.

Recibido: 1 de Junio de 2023  
Aceptado: 7 de Julio de 2023

## Educación artística en América Latina y el Caribe, los desafíos de la formación docente.

### El caso de Chile y las Artes Visuales.

Arts education in Latin America and the Caribbean, the challenges of teacher training.  
The case of Chile and the Visual Arts.

Maciel Morales Aceiton<sup>1</sup>

UNIVERSITÉ PARIS-CITÉ. LABORATORIO EDA ÉDUCATION, DISCOURS, APPRENTISSAGES (UR 4071)

 <https://orcid.org/0000-0002-8441-589X>

**Resumen.** Este trabajo se centra en las problemáticas y los desafíos focalizándose en la formación y desarrollo profesional docente en América latina y el Caribe. La primera parte presenta algunos fundamentos de por qué es necesario enseñar arte en las escuelas y da cuenta de la situación de la asignatura en el contexto escolar de diferentes países de la región. La segunda parte se concentra en la formación docente, destacando las tensiones y carencias de la formación de profesores en Educación artística. A nivel regional observamos que existe una enorme cantidad de profesores con escasa o nula formación artística que imparten la asignatura. También encontramos marcadas diferencias en la formación de profesores según el carácter público o privado de los establecimientos en donde éstos se desempeñan. Así, en países como Chile, Colombia o El Salvador, por ejemplo, son las escuelas privadas las que cuentan con un mayor porcentaje de profesores especializados en la materia. Se propone profundizar el caso de Chile y las artes visuales, a partir de un trabajo de terreno en donde se observaron y entrevistaron a 44 docentes de la región metropolitana pertenecientes a diferentes tipos de establecimientos escolares.

**Palabras claves.** educación artística, américa latina, formación docente.

**Abstract.** This paper focuses on the issues and challenges to the training and professional development of teachers in Latin America and the Caribbean. The first part explains why it is necessary to teach art in schools and gives an account of the situation of the subject in the school context in different countries in the region. The second part focuses on teacher training, highlighting the tensions and shortcomings of teacher training in Arts Education. At the regional level, we observe that there is an enormous number of teachers with little or no arts training who teach the subject. We also found marked differences in the training of teachers depending on the public or private nature of the establishments where they work. For example, in countries such as Chile, Colombia or El Salvador public schools have a higher percentage of teachers specialised in the subject. This article proposes an in-depth study of the case of Chile and the visual arts, based on fieldwork in which 44 teachers from the metropolitan region belonging to different types of schools were observed and interviewed.

---

<sup>1</sup> Doctora en Ciencias de la Educación, Universidad de París-Cité. Master en Ciencias de la Educación, Universidad París VIII Vincent-Saint Denis. Master en Estética e Historia de las Artes Universidad París VIII Vincent-Saint Denis Licenciada en Artes Plásticas, Universidad de Chile. Mail. [macimora@gmail.com](mailto:macimora@gmail.com). Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

**Key words.** arts education, Latin America, teacher training.

## Introducción

Este artículo se centra en las problemáticas y los desafíos de la enseñanza del arte, focalizándose en la formación y desarrollo de docentes en América latina y el Caribe, analizando el caso de Chile y la asignatura de Artes Visuales.

En un primer momento se presentan algunos fundamentos de por qué es necesario enseñar arte en las escuelas a partir de autores como Eisner (6), Gardner (34), Lagoutte (55) Barbosa (19). Se expone la situación de las artes en el contexto escolar de diferentes países de la región y se propone profundizar en la formación docente, destacando las tensiones y carencias de la formación de profesores en Educación artística. En un segundo momento se propone profundizar la realidad chilena. A partir de un trabajo de terreno en doce establecimientos de la región metropolitana, en el cual se observaron y entrevistaron a 44 profesores y profesoras de primero ciclo que realizan clases de artes visuales, se analizarán las características de este universo para comprender de qué manera se constituye la clase de artes visuales, cómo los profesores la desarrollan y con qué herramientas teniendo una perspectiva regional. Así, sobre la base un análisis bibliográfico de la justificación y del estado de la educación artística en la región y a partir de un trabajo de campo se propone reflexionar en torno a cuál es la realidad de Latinoamericana y del Caribe en relación con los docentes que enseñan artes en las escuelas. ¿De qué manera los países de América Latina y el Caribe se enfrentan al desarrollo profesional docente en esta área? ¿Cómo es la formación de profesores en Educación artística? ¿Qué sucede en Chile?

## La enseñanza de las artes como disciplina en las escuelas

La enseñanza de las artes como disciplina en la escuela es un tema complejo en el que se conjugan diversos elementos. La bibliografía en la materia es amplia y por ello propondremos un breve marco conceptual que recopila ideas y autores que consideramos más relevantes para entender estas problemáticas. En su libro «Educar la visión artística», Eisner (2) propone dos tipos de justificaciones de porqué es importante enseñar arte en las escuelas: una de ellas de corte contextualista y otra de carácter esencialista. La corriente contextualista se funda en la idea de enseñar arte para conseguir un objetivo mayor. La educación artística se justificaría así en su capacidad de vincularse a las diversas necesidades de la sociedad y también en función de la mejora del contexto socio-educativo. La corriente esencialista, en cambio, entiende el arte como un elemento que contribuye a la experiencia y el conocimiento humano, poniendo énfasis en los elementos únicos y propios del arte. El autor explica que este modelo se opone a la justificación contextualista, porque el interés de la educación artística no reside en el contexto, sino en el valor intrínseco del arte. Pero finalmente Eisner concluye que el principal valor de las artes en la educación, independientemente del tipo de corriente que adoptemos, es proporcionar conocimiento del mundo. De este modo, la función del arte a lo largo de la historia ha sido y sigue siendo la construcción de realidades, permitiendo ampliar nuestra comprensión del mundo. Gardner (36) refuerza esta idea, proponiendo pensar en el desarrollo humano desde una perspectiva artística: el arte representaría una herramienta para el desarrollo de la percepción y de la conceptualización de nuestro entorno. Bajo estas lógicas, Lagoutte (63) afirma que incluso la investigación científica

necesita una mirada estética, ya que, según el autor, la educación artística es una poderosa herramienta de formación en diferentes áreas de conocimiento, en la medida en que permite desarrollar una perspectiva unificadora e interdisciplinaria. Por otro lado, Lucina Jiménez López, directora general del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (Inbal) explica que es fundamental el que la enseñanza de las artes se desarrolle en todos los niveles y en todas las escuelas, independiente de su carácter público o privado. Además, Jimenez (<https://acustiknoticias.com/>) señala que se debe de trabajar para clarificar y entender por qué se enseña arte en las escuelas y así derribar mitos que pueden existir en torno a esta disciplina y para esto “los principios, la metodología y las estrategias pedagógicas serán cruciales en cada contexto, propósito y experiencia, incluso en cada país”. Por otro lado, Barbosa (55) se refiere al término Arte-Educación<sup>2</sup>, explicando que este concepto hace referencia a la idea de las artes en una concepción amplia que no se relaciona directamente con la idea del arte europeo o de Estados Unidos, sino que tiene que ver con algo más identitario de América latina, más popular. En una entrevista Barbosa comenta: “Nosotros con el Arte-Educación queríamos abarcarlo todo, ese arte modelo y el arte del pueblo [...] Me interesaba sostener la idea de que el Arte-Educación eran dos disciplinas que dialogaban.” (p 19). A partir de estos elementos conceptuales, nos preguntamos entonces ¿cuál es la realidad de la educación artística en América Latina y el Caribe?

### La educación artística en América Latina y el Caribe

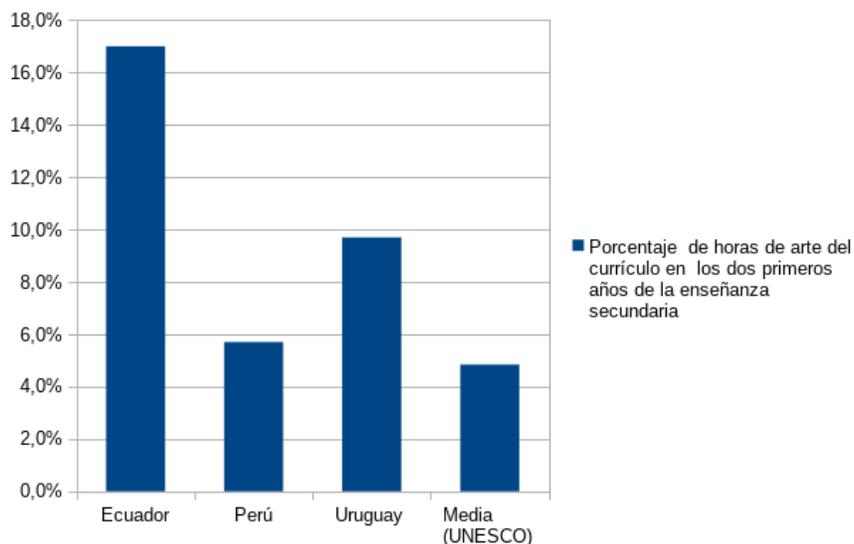
Reflexionando en torno a la importancia de las artes en las escuelas nace la necesidad de preguntarse de qué manera se desarrolla esta disciplina en América Latina y el Caribe. Dar cuenta de manera cabal del estado del arte en la región nos enfrenta a diversos desafíos debido, por una parte, a las importantes disparidades que la caracterizan y, por otra parte, a la distinta disponibilidad de información según los distintos países. En este marco, proponemos una breve presentación de la situación en diferentes países analizando algunos datos recolectados.

Es importante señalar que los datos recogidos corresponden a la enseñanza del arte considerando artes visuales, teatro, música, danza. Según los indicadores de Cultura para el Desarrollo de la UNESCO (2014), en Ecuador, por ejemplo, en el 2009, 17% de todas las horas de clases de los dos primeros años de la enseñanza secundaria deben dedicarse a la educación artística. En Perú en el 2012, es del 5,7% y en Uruguay en 2011, es del 9,7%.

Figura 1. Porcentaje de horas de arte en el currículo por país

---

<sup>2</sup> En una entrevista realizada por Gabriela Augustowsky, el 28 de junio de 2021, Ana Mae Barbosa comenta que no se sabe tan claramente como nace el término Arte-Educación, pero que surge en el proceso de modernización de la enseñanza del arte en 1948 en Brasil y que toma elementos de lo que estaba pasando en Estados Unidos en esa época.



Elaboración personal a partir de los indicadores de la UNESCO (2014)

Es interesante señalar que la puntuación media de los indicadores de la UNESCO se sitúa en el 4,84%. De esta manera, estos datos reflejan una preocupación concreta de la parte de los países mencionados por otorgar un lugar importante al arte en la formación de sus ciudadanos. En Ecuador, donde encontramos el porcentaje más alto de horas de arte, existió una reforma del Ministerio de Educación (1997) donde se reconoce la enseñanza de las artes como fundamental para potenciar la diversidad cultural. En Colombia, en tanto, la educación artística es un componente obligatorio de los planes de estudio de infantil, primaria y secundaria según la Ley General de Educación de 1994. En Guatemala, en enero del 2018 se inicia un proceso de revisión y reestructuración del currículum de la educación artística. En el año 2020, se publica la actualización curricular de la disciplina, las subáreas y se modifica la malla curricular (Lopez 23). Así Oscar Lopez, ex ministro de educación expone que la actualización que se propone en esta área se propone garantizar aprendizajes significativos que “promuevan el desarrollo personal de los estudiantes, con el propósito de que sean conscientes de sus propias posibilidades para actuar en una sociedad compleja que requiere personas creativas y socialmente comprometidas con lo diverso y cambiante” (Lopez 3)

En Chile, en el año 2013, se aprobaron las bases curriculares de las asignaturas de Artes visuales y Música. En este nuevo currículo se da importancia al desarrollo de la creatividad de los estudiantes desde los primeros años de escolaridad. En este sentido, el Ministerio de Educación (MINEDUC) explica en su proyecto que el arte contribuye a la creación de conocimientos valiosos y que no debe considerarse como complemento del desarrollo de otras disciplinas y/o áreas: “el arte puede influir en la transformación del entorno personal, escolar y comunitario, puede contribuir a fomentar la participación social, crear cohesión social y la construcción de la ciudadanía” (OEI, 2011, p. 100, citado en MINNEDUC 2016). En este marco, las nuevas bases se centran en la importancia de la alfabetización estética y en la comprensión de obras de arte (Morales p.68). Según el MINEDUC, el nuevo currículo representa un gran desafío en la implementación de la educación artística para los docentes, dada la exigencia que representa. Pero pese a estas directrices, la dotación horaria actual de los planes de estudios de enseñanza básica y media

considera hasta cuatro veces más horas de enseñanza en asignaturas como Lenguaje y Comunicación, respecto de las artes (Fortalecimiento para la educación artística del MINEDUC 2018). El caso chileno nos permite así observar de manera clara los desajustes entre las intenciones de las políticas educativas y la realidad concreta de las escuelas. A partir de lo expuesto surge una pregunta ineludible: ¿Cómo es entonces la formación de profesores en Educación artística? ¿De qué manera los países de América Latina y el Caribe se enfrentan al desarrollo profesional docente en esta área?

### **La formación docente: tensiones y carencias de la formación de profesores en Educación artística.**

*El educador es un artista: su arte es la educación (Stern 1967)*

La asignatura de artes cuenta con diferentes profesionales que pueden realizar los cursos dependiendo de las normativas de cada país y establecimientos. Encontramos profesores generalistas, profesores especialistas en artes, licenciados en arte, así como artistas que pueden ejecutar las clases. En lo que concierne el rol del profesor que ejerce la asignatura de arte, Lagoutte (75) afirma que el docente debe potenciar y motivar a sus estudiantes a trabajar a partir de su creatividad. Por otro lado, Stern (34) expone que la labor docente y el desarrollo artístico están relacionados de manera estrecha, ya que enseñar es un arte en sí mismo.

En la segunda conferencia mundial de la UNESCO sobre la educación artística (Seúl, 2010) se plantean ciertas directrices en lo que se refiere al mejoramiento de las prácticas docentes en esta área. Se sostiene la importancia de promover y de garantizar una formación docente en materia artística que esté al alcance de todo docente y/o artista que se desempeñe como profesor de arte. El informe propone, entre otras medidas:

“(i) Ofrecer las competencias y los conocimientos necesarios a los docentes [...] (ii) Integrar los principios y las prácticas del arte en la formación previa de los docentes y la capacitación profesional de los maestros en ejercicio; (iii) Velar por que la formación en materia de educación artística sea efectiva [...] Estimular el intercambio entre la investigación y la práctica en la esfera de la educación artística”. (Agenda de Seúl: Objetivos para el desarrollo de la educación artística, 2010, p. 6)

Como podemos observar, los países miembros de la UNESCO que adoptaron la Agenda de Seúl, cuentan con un material importante para desarrollar y mejorar la enseñanza del arte. Este documento se centra en la necesidad, como citamos más arriba, de preparar y especializar a los profesores para así poder garantizar una educación artística integral de forma transversal en todos los países. En Haití el 2016, los Ministros de Cultura y de Educación Nacional y Formación Profesional firmaron un acuerdo para la formación de profesores en "Educación Estética y Artística". Este acuerdo tiene como objetivo implementar un programa específico de formación del profesorado que implique el desarrollo y fortalecimiento de las competencias de los profesores, así como su apoyo e inserción en el aula. Sin embargo, pese a las iniciativas de mejoramiento de la educación artística aún se debe trabajar por democratizar las posibilidades de acceder a una educación artística integral desde los primeros años de enseñanza. Giráldes y Palacios (14), en el informe “Educación Artística en Iberoamérica”, plantean que en la mayoría de los países considerados en informe (de un total de 19 países) los profesores de arte de primer ciclo no cuentan con una formación específica en el área, a excepción de algunos establecimientos privados: “Salvo excepciones, el cuerpo de docentes generalistas está conformado por maestros y maestras que no

han recibido la formación inicial adecuada y en la mayoría de los casos no han recibido ninguna formación inicial en artes” ( p. 27).

En Colombia, según los indicadores de la UNESCO (2014), en el 2012, sólo 6,2% del total de los profesores de educación secundaria básica eran profesores de arte. Otro indicador destacable, que se repite en varios países, es la diferencia de la proporción de profesores con formación artística según el tipo de establecimiento donde ejercen: público versus privado. El informe expone que en Colombia hay un mayor porcentaje de profesores de artes en los centros privados (7,7%) que en los públicos (5,7%). Observando los datos recopilados es posible establecer que esta realidad se puede extrapolar a la gran mayoría de países de América latina y el Caribe.

En El Salvador, si bien no disponemos de datos concretos respecto al porcentaje de profesores con formación artística según tipo de establecimiento, Abrego 2010 (citado en Valle 2015) afirma que, de un total de 5.167 centros educacionales, sólo el 7,4% cuenta con profesores especializados en arte. Valle (2015) advierte que hasta el 2011 no existen realmente profesores de educación artística como tal en el sistema público de este país (salvo alguna excepción). En ese sentido, la investigadora agrega que en El Salvador “no hay programas de especialización en educación artística en las universidades autorizadas para la formación de maestros.” (p.125)

### El caso de Chile y las Artes Visuales

En cuanto al caso de Chile, entre los años 1997 y 2014, el Estado propuso diversos programas para mejorar las prácticas pedagógicas y acompañar a los docentes, pero la presencia de las artes visuales en estos programas es muy baja y en algunos casos, nula. A pesar de ello, en el 2013, por primera vez, el estado propone estándares para la disciplina artística. Estos estándares hacen referencia a los conocimientos, las habilidades y las actitudes que debe tener un profesor de arte. El Ministerio de Educación afirma que el objetivo pedagógico de las artes es contribuir a desarrollar la sensibilidad estética y la capacidad expresiva; de esta manera, la formación del profesorado debe adaptarse a estos objetivos. Para Orbeta (61) estas normas son herramientas indispensables. Gracias a ellas es posible establecer un nivel mínimo en términos de contenido pedagógico para los profesionales de la educación. En el 2021 se publicaron los Estándares Pedagógicos y Disciplinarios para Carreras de Pedagogía en Artes Visuales los cuáles buscaban enriquecer y fortalecer a las y los docentes y otorgar un marco adecuado a la realidad actual. Estos estándares se realizaron a partir del análisis de diversos estudios y experiencias con evidencia internacional poniendo foco en la construcción de un ambiente favorable para las y los estudiantes, estrategias de enseñanza para las y los docentes, énfasis en el aprendizaje socioemocional, oportunidades de aprendizajes equitativos y la construcción de un sistema de apoyo, CPEIP (17).

En relación con el desarrollo profesional docente en el país, un estudio realizado por el Centro de Investigación y Desarrollo de la Educación (CIDE 2014) sobre la enseñanza de las artes en la formación de profesores generalistas, concluye que la inclusión de las artes en la malla curricular de las carreras de pedagogía en las universidades de Chile es bastante baja. El estudio muestra que, de un total de 44 universidades encuestadas, más de la mitad (62%) sólo ofrecen uno o dos cursos de artes en su plan de estudios, mientras que el 8% de las universidades no ofrecen ninguno. El estudio determina que la formación de los profesores generalistas en relación con las artes es escasa y a veces inexistente. Nos enfrentamos entonces a profesores que no están preparados para formar a los estudiantes en las artes, porque su propia formación en el campo es

pobre o inexistente. Orbeta (63) explica que a partir de este estudio se puede observar que la mayoría de las universidades han adaptado su malla curricular a las exigencias del "mercado" centrándose en las disciplinas evaluadas (matemáticas, lengua, ciencias,) en detrimento de las disciplinas artísticas. Asimismo, la investigadora afirma que las nuevas bases curriculares (2012) están siendo aplicadas en el aula por profesores generalistas que no están formados en la disciplina artística, especialmente en los centros públicos. Cobos (64) expone que a partir de este estudio se deduce que en las escuelas públicas el 70% de los profesores que imparten clases de artes visuales son profesores sin especialización en la disciplina.

### Profesores de Artes visuales

Siguiendo los lineamientos de lo ya expuesto, se presenta a continuación el trabajo de terreno que permitirá analizar en profundidad, el caso de Chile. Este terreno se realizó en la región metropolitana. Se observaron y entrevistaron a 44 profesores en 4 establecimientos públicos (EPU), 4 Establecimientos Subvencionados (EPS) y 4 establecimientos privados (EPR). Del total de los profesores que participaron, 16 son profesores especialistas y 28 generalistas.

Tabla 1. Características de la muestra

Docentes	Establecimiento en el cuál trabaja		
	Establecimientos públicos (EPU) 4	Establecimientos Subvencionados (EPS) 4	Establecimientos privados (EPR) 4
<b>Observados</b>	Profesores especialistas 0 Profesores generalistas 18	Profesores especialistas 2 Profesores generalistas 13	Profesores especialistas 5 Profesores generalistas 7
<b>Entrevistados</b>	Profesores especialistas 1 Profesores generalistas 11	Profesores especialistas 6 Profesores generalistas 8	Profesores especialistas 10 Profesores generalistas 8

Elaboración propia

Para la recolección de datos se utilizaron dos instrumentos: Una guía de entrevistas semi directivas y una pauta de observación. Para efectos de este artículo se analizaron las siguientes dimensiones: (i) Formación de los docentes, (ii) Herramientas artísticas y percepción de la disciplina, (iii) Rol de los establecimientos, (v) Visión de los docentes en relación con el rol de estado en la educación artística.

#### (i) Formación

En cuanto a la formación de los profesores especialistas el 56,2% de la muestra son licenciados en arte y luego completaron estudios de pedagogía y 43,7% realizaron la formación de profesor de artes visuales. Además, es importante señalar que, del total de los profesores especialistas de la muestra, sólo uno trabaja en una escuela pública. Los profesores generalistas de muestra se pueden clasificar en profesores generalistas con mención (67,85%) y sin mención (32,1%).

En relación con la formación recibida el discurso de los profesores es bastante variado. Algunos explican que la formación no fue satisfactoria y otros tienen muy buenos recuerdos de su paso por la universidad. Es interesante remarcar que al momento de expresar las deficiencias de la formación la mayoría de los profesores especialistas se refieren a carencias de contenido más bien de índole pedagógico y no artístico y en el caso de los profesores generalistas es completamente a la inversa.

El programa de la universidad era un poco básico en relación a contenido pedagógico, no hubo mucho trabajo práctico ... había mucho contenido de currículum, de leyes, pero faltó desarrollar más herramientas pedagógicas. (Profesor especialista, escuela subvencionada)

Después de tres años, tú decides entre la pedagogía o la licenciatura, en mi universidad era así por lo menos. Yo pienso que es un buen método, ya que da una muy buena base, sólida en conocimientos y experiencias artísticas. (Profesor especialista)

En relación con los profesores generalistas, se identificaron contrastes importantes al momento que ellos se expresan de la formación de manera general y cuando comentan los contenidos artísticos en la formación. La mayoría de los entrevistados dice estar conforme con la formación de manera general y que adquirieron herramientas valiosas para poder ejercer la disciplina. Pero al momento de profundizar en los contenidos artísticos, la mayoría de los profesores generalistas dicen encontrar grandes debilidades. Ellos explican, independientemente de la universidad o instituto en el cuál estudiaron, que la formación en cuanto a artes no fue suficientemente buena. Explican que el tiempo otorgado a cursos de arte fue muy insuficiente y por lo tanto no se logró profundizar contenidos artísticos. Algunos profesores van más allá, afirmando que es sus formaciones cursos como didáctica de las matemáticas o ciencias tienen más importancia que el curso de didáctica de las artes visuales.

Mi formación duró cuatro años [...] en el tercer año tuve didáctica del arte, pero fue muy poco, solamente un semestre, vimos los contenidos de manera muy superficial (Profesor generalistas)

Yo tenía didáctica del arte y de la tecnología [...] Un año, pero un bloque por semana, era poco. La verdad es que eran contenidos “tipo” como ejemplo de trabajos para

realizar con los estudiantes, pero no eran realmente contenidos de arte y además como fue al inicio de la formación, después se me olvidaron. (Profesor generalista)

### **(ii) Herramientas artísticas y percepción de la disciplina**

Al momento de analizar las herramientas para desarrollar la clase de artes visuales, el total de los profesores especialistas de la muestra indican poseer las herramientas necesarias para desarrollar la clase de artes visuales. La realidad de los profesores generalistas es diferente, ya que solamente 35,7% declaran disponer de las herramientas necesarias y 60,7% dicen no tenerlas.

Para mí siempre fue problemático realizar las clases de artes visuales, algo muy complicado para mí... yo no tengo las competencias para el arte... yo creo que idealmente debe existir un profesor especialista de arte trabajando con los niños.  
(Profesor generalista)

Por otro lado, a partir del análisis de los datos se pudo establecer que existe una diferencia importante en relación con la percepción de la disciplina de artes visuales, ya que los profesores generalistas de la muestra manifiestan una tendencia a comprender la clase desde una perspectiva más bien “manual”, es decir de una naturaleza más artesanal. Al momento de evocar el término “manual”, Acaso (2009) explica que efectivamente el término está relacionado con el imaginario de lo que la educación artística. La investigadora expone que evidentemente los aspectos artesanales constituyen una parte de la educación artística, pero no concierne todos los elementos que conforman esta área. Las artes visuales en primer ciclo han tenido la tendencia a concentrarse en el que “hacer”, desarrollando en mayor medida las habilidades manuales. Por otro lado, los profesores especialistas de la muestra, exponen un interés más bien el desarrollo del pensamiento crítico y en la alfabetización estética, otorgándole una mirada más conceptual que se articula con la dimensión artesanal. A modo de ilustración presentamos un indicador de la guía de observación, “El profesor genera preguntas, cuestionamientos que representan un desafío y estimulan la reflexión”, este indicador se observó en el 75% de profesores especialista de la muestra versus un 23.08% en profesores generalistas.

### **(iii) Rol de los establecimientos**

El rol de los establecimientos también es un elemento importante de analizar al momento de reflexionar en el ejercicio profesional de los docentes y el apoyo e interés de las escuelas en la disciplina de artes visuales. A partir de la muestra, se puede observar una diferencia interesante en relación con el tipo de escuela. Así los profesores que trabajan en las escuelas privadas dicen sentir, en gran medida, el apoyo de la institución, que se traduce en recursos, salidas artísticas, exposiciones de los trabajos de los estudiantes. A modo de ilustrar, un indicador de la pauta de

observación que es “Los trabajos de los estudiantes se exponen en la sala de clases o en espacios de la escuela”, 56, 2% de los profesores que trabajan escuelas privadas dicen hacerlo versus un 10% de profesores que trabajan en escuelas públicas. Por otro lado, ningún profesor que trabaja en una escuela pública dice contar con recursos para la disciplina de artes visuales.

Yo no entiendo, los políticos pagan por sus campañas mucho dinero, para pintar los muros con propaganda y el estado no envía pinturas a las escuelas para que los estudiantes puedan realizar trabajo, murales... Acá en la escuela no tenemos materiales para que los niños puedan trabajar, muchas veces yo me debo conseguir. (Profesor generalista escuela pública)

Existen otras dos dimensiones a considerar al momento de pensar el rol de las escuelas en el desarrollo de la disciplina de artes visuales: el carácter multidisciplinario de los profesores generalistas y los test estandarizados. Por lo que se pudo observar, a partir de los instrumentos de recolección de datos, que los profesores generalistas, en diversas ocasiones, deben cumplir labores que no están relacionadas directamente con la clase arte misma, esto varía desde tomar varios minutos de la clase para dar informaciones ajenas a la disciplina hasta reemplazar la clase por otras actividades de la escuela. La segunda dimensión mencionada son los test estandarizados, concretamente el sistema nacional de evaluación de resultados de aprendizaje SIMCE y la presión que sienten algunos profesores por reforzar disciplinas evaluadas en este test, muchas veces en desmedro de la clase de arte. Esta presión es mucho más grande en los profesores generalistas y en las escuelas públicas y subvencionadas.

Yo creo que todas las escuelas se concentran en la disciplina evaluadas por el SIMCE, no somos un país que vivamos del arte [...] En la disciplina artística no se necesitan hacer evaluaciones complejas. (Profesor generalista, escuela pública)

La visión de la directora de la escuela sobre el arte es súper interesante, por lo mismo hay un profe especialista desde primero básico. Pero al mismo tiempo ella y el colegio deben responder a las exigencias del ministerio y la verdad no hay mucho tiempo para

el arte... por ejemplo la presión para obtener buenos resultados en el SIMCE es muy alta. (Profesor especialista, escuela subvencionada)

#### (iv) Visión del docente en relación al rol de estado

En lo que concierne la perspectiva de los docentes del rol del estado, una parte de ellos (25%) afirman que el estado y sus políticas públicas no han sido capaces de generar políticas que potencien y den el valor al arte, priorizando otras disciplinas. Estos docentes afirman que, si bien han existido modificaciones por ejemplo en el currículo de arte, en lo concreto sigue siendo una disciplina bastante secundaria. Por otro lado, los docentes en su gran mayoría, independientes del tipo de profesor, dicen percibir una desvalorización de arte no sólo a nivel de políticas de estado, sino que también a nivel de escuelas, directores, apoderados y/o tutores y también de los mismos profesores.

El arte está desvalorizado, la clase de artes es para obtener buenas notas... hay que cambiar la percepción de la clase de arte, motivar a los niños para que comprendan porque hacen lo que hacen, enseñarles a expresarse. (Profesor especialista, escuela subvencionada)

Yo creo que la educación artística en Chile es pobre. (Profesor especialista)

A partir de lo expuesto y del análisis de terreno se observa que en las escuelas privadas hay mayor porcentaje de profesores especialistas que en las escuelas públicas y esto es un elemento que puede afectar el desarrollo de la asignatura. La mayoría de los profesores generalistas expresan que su formación fue débil y hasta casi inexistente en relación a las artes visuales, por esta razón los mismos docentes declaran que muchas veces carecen de las herramientas adecuadas para desarrollar la asignatura y muchos de ellos dicen sentirse inseguros al momento de planificar y realizar la clase. A esto, se agrega también la naturaleza multidisciplinaria de los profesores generalistas que realizan diversas asignaturas en un mismo curso y esto, como se observó, puede influenciar la clase de artes visuales, ya que en varias ocasiones el profesor debía resolver problemas de otras asignaturas que tienen exigencias mayores de la parte de los establecimientos. Finalmente, a partir de lo expuesto, podemos identificar dos problemas principales de la docencia de arte en Chile que se pueden extrapolar a toda la región: (i) La falta de formación en materia artística de los profesores en ejercicio (ii) Inequidad en la distribución de profesores especialistas en arte entre los sistemas educacionales públicos y privados.

#### Conclusión



A partir de lo expuesto en este artículo, podemos concluir que pese al reconocimiento de la importancia de las artes y a pesar de los esfuerzos de los diferentes países por otorgar una educación artística integral en las escuelas, en América latina y el Caribe se necesita una profundización y una mayor cobertura de la formación de los profesores de arte. Es importante reconocer instancias como la conferencia mundial sobre educación artística de la UNESCO en Seúl (2010), en donde se exponen propuestas concretas para el desarrollo de la formación docente. Observamos las intenciones de los países por integrar estos lineamientos internacionales en materia de educación artística y así también crear políticas locales dirigidas al mejoramiento de las prácticas docentes. Pero pese a esto, aún persisten grandes falencias en la formación de profesores en materia artística. Observamos que existe una enorme cantidad de profesores con escasa o nula formación artística que imparten la asignatura. También encontramos marcadas diferencias en la formación de profesores según el carácter público o privado de los establecimientos en donde éstos se desempeñan. Así, en países como Chile, Colombia o El Salvador por ejemplo, son las escuelas privadas las que cuentan con un mayor porcentaje de profesores especializados en la materia. El mejoramiento y la democratización de la enseñanza del arte en América latina y el Caribe son desafíos importantes para los cuales se necesita, entre otros elementos, el desarrollo de investigación en el área. Resulta esencial, en ese sentido, generar datos concretos frente a las necesidades específicas de cada país, que permitan identificar las carencias de la educación artística, conectando con las particularidades de cada sociedad e interrogando, por ejemplo, porqué en distintos países de la región los establecimientos públicos son las más afectados con la falta de preparación de los docentes en materia artística. Creemos que es fundamental continuar estas reflexiones, avanzando hacia la construcción de proyectos que enriquezcan la formación docente de profesores en arte como también generar las políticas y los espacios formativos adecuados para que estos proyectos puedan llevarse a cabo.

## Referencias

- Acaso, María. Las artes no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual. Madrid Ed. Catarata, 2009. Impreso.
- ACK Noticias, “La educación artística en América Latina con enfoque de derechos humanos, descolonización y cultura de paz: Lucina Jiménez López”. <https://acustiknoticias.com/2022/05/la-educacion-artistica-en-america-latina-con-enfoque-de-derechos-humanos-descolonizacion-y-cultura-de-paz-lucina-jimenez-lopez/>. Web 17 de mayo 2023.
- Barbosa, Ana Mae. Arte /Educación, Textos seleccionados. Buenos Aires: CLACSO, UNA, 2022 <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/169337/1/Arte-educacion.pdf>. Web 31 junio 2023.
- Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas CPEIP Ministerio de Educación, Estándares Pedagógicos y Disciplinarios para Carreras de Pedagogía en Artes Visuales <https://estandaresdocentes.mineduc.cl/wp-content/uploads/2021/08/Artes-visuales.pdf>. Web 01 julio 2023.
- Cobos, Daniela, Orbeta, Alejandra, “Problemas y desafíos en la formación de profesores que imparten artes”, Revista docencia, n°57, 2015, p. 60-66. Web 10 enero 2021.

- CIDE. Estudio comparado sobre enseñanza de las artes en programas de la formación en pedagogía básica y las bases curriculares de 1° a 6° básico de Artes Visuales y Música. Santiago, Consejo nacional de la cultura y las artes, gobierno de Chile. 2014. Impreso.
- Eisner, Elliot. Educar la visión artística; Barcelona, Ed. Paidós, 1995. Impreso.
- Gardner, Howard. Educación artística y desarrollo humano, Barcelona, Ed. Paidós, 2011, Impreso.
- Giráldez, Andrea, Palacios, Andrés. Educación Artística en Iberoamérica: Educación Primaria. [http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/03\\_informart2014.pdf](http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/03_informart2014.pdf), 2014. Web 4 marzo 2018.
- Lagoutte, Daniel. Pratiquer les arts visuels à l'école, Paris. Ed. Hachette Education, 2015. Impreso.
- Ministerio de Educación de Guatemala. Currículo Nacional Base; Educación Artística; ciclo básico, nivel medio. Guatemala. (CNB,2020), <https://es.scribd.com/document/399564208/CNB-Educacion-Artistica-Ciclo-Basico-Guatemala> Web 23 abril 2023.
- MINEDUC, Nuevas Bases Curriculares, enseñanza básica, 2013. Impreso.
- MINEDUC, Plan Nacional de Fortalecimiento para la Educación Artística. Logros y Desafíos División de Educación General Unidad de Educación Artística Ministerio de Educación. <https://artistica.mineduc.cl/wp-content/uploads/sites/58/2018/12/PLAN-NACIONAL-DEFORTALECIMIENTO-DE-LA-EDUCACION-ARTISTICA-Logros-y-Desafios.pdf>. Web el 27 de marzo 2021.
- Morales Maciel. “Le système éducatif chilien et ses transformations au cours des quarante dernières années. Un regard porté sur les arts visuels dans trois contextes éducatifs”. *Les espaces formatifs et transformatifs*. Ed Laurent Mucchielli. París: Champ Social Éditions, 2021, p. 65-79. Impreso.
- Orbeta, Alejandra, ed. Educación artística. Propuestas, investigación y experiencias recientes. Santiago, Ed. Universidad Alberto Hurtado, 2015. Impreso.
- Stern, Aron. Entre éducateurs, Réflexions sur l'éducation artistique, Paris, Ed, Delachaux-Niestle, 1967. Impreso
- UNESCO. Segunda Conferencia Mundial sobre la Educación Artística. La Agenda de Seúl: Objetivos para el desarrollo de la educación artística. [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/CLT/pdf/Seoul\\_Agenda\\_ES.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/CLT/pdf/Seoul_Agenda_ES.pdf), 2010, Web 03 junio 2018.
- UNESCO. Recursos electrónicos Indicadores UNESCO de Cultura para el desarrollo. <https://es.unesco.org/creativity/activities/indicadores-unesco-de-cultura-para-desarrollo>. Web 26 de marzo 2021.
- Rezo Nödwes. “Petits pas vers une éducation esthétique et artistique en Haiti!” <https://rezonodwes.com/2016/01/30/petits-pas-vers-une-education-esthetique-et-artistique-en-haiti/>. Web 28 de marzo 2022.
- Valle, Marta. La formación docente en educación artística en El Salvador: Historias y propuestas curricular. Universidad de Granada. España. 2015. Web 15 abril 2021.
- 

Recibido: 1 de Junio de 2023  
Aceptado: 7 de Julio de 2023

# ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

Sección especial, Septiembre 2023



La práctica e  
investigación  
artística

A 50 años del  
golpe cívico  
militar en Chile

## *Ñamen, Desaparecer, venir en olvido* (Danilo Espinoza, 2017): el álbum familiar y las fracturas del relato

*Ñamen, Desaparecer, venir en olvido* (Danilo Espinoza, 2017): the family album and the fractures of the story

Tania Medalla Contreras<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, CHILE.

 [HTTPS://ORCID.ORG/0009-0007-7841-128X](https://orcid.org/0009-0007-7841-128X)

### Resumen.

La serie *Ñamen. Desaparecer, venir en olvido* (2017), del artista visual Danilo Espinoza, explora en las posibilidades de la materia fotográfica para representar las memorias de las violencias ejercidas sobre el pueblo mapuche, utilizando como recurso técnico el humo. La obra interroga las memorias de las personas mapuche detenidas-desaparecidas durante la dictadura chilena, develando una extensa y densa trama de violencias. El presente artículo analiza las estrategias visuales propuestas en esta obra, que tensionan el dispositivo narrativo identitario-cohesivo del álbum familiar, así como el propio dispositivo fotográfico. Así, la lectura que se propone indaga, particularmente, en el tratamiento del tiempo en esta práctica fotográfica, y en la afectación de la mirada, desde la materialidad ahumada de estas imágenes. Según esta perspectiva, la fotografía, en su (in)capacidad de referir lo real –lo que se expresa a través del humo, que opaca y vela la imagen– constituye la huella de la existencia de Joel Huaquiñir. Es su cualidad borrosa la que permite dar cuenta de su vida y de su muerte, de la densidad y continuidad de las violencias contra el pueblo mapuche, y de las limitaciones y dobleces del dispositivo fotográfico.

**Palabras clave.** Danilo Espinoza- Joel Huaquiñir- mapuche- detenidos desaparecidos- álbum familiar

**Abstract.** The series *Ñamen. Desaparecer, venir en olvido* (2017), by visual artist Danilo Espinoza, explores the possibilities of photographic material to represent the memories of the violence exercised on the Mapuche people, using smoke as a technical resource. The work interrogates the memories of the Mapuche people disappeared detainees during the Chilean dictatorship, revealing an extensive and dense plot of violence.

The present article explores the visual strategies proposed in this work, which stress the identity-cohesive narrative device of the family album, as well as the photographic device itself.

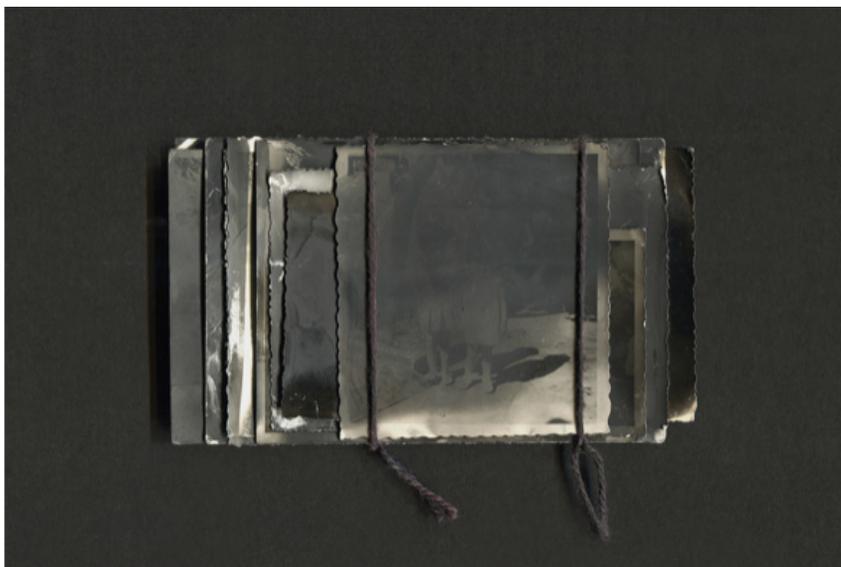
Thus, the reading we proposed, investigates, particularly, the treatment of time in this photographic practice, and the affectation of the gaze, from the smoked materiality of these images. According to this perspective, photography, in its (in)ability to refer to the real – which is expressed through the smoke that opaques and veils the image– constitutes the trace of Joel Huaquiñir's existence. It is its blurred quality that allows us to account for his life and his death, for the density and continuity of the violence against the Mapuche people, and for the limitations and duplicities of the photographic device.

**Keywords:** Danilo Espinoza- Joel Huaquiñir- Mapuche- disappeared detainees- family album

<sup>1</sup> Doctora en Filosofía con mención en Estética y teoría del arte, Magíster en Estudios Latinoamericanos y Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad de Chile. Mail. [tmedallac@gmail.com](mailto:tmedallac@gmail.com). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

### Ñamen, Desaparecer venir en olvido (Danilo Espinoza, 2017): el álbum familiar y las fracturas del relato

¿Cómo escribir un nombre que nació herido  
antes de ser escrito  
antes del origen de la letra?  
(Daniela Catrileo 15)



Ñamen. Desaparecer, venir en olvido (2017). Danilo Espinoza. Fotografías ahumadas. Medidas variables

### ¿Cómo escribir un nombre que nació herido?

¿Cómo hacer aparecer los cuerpos excluidos, acosados por distintas y sucesivas capas de violencia y formas de borramiento, blanqueamiento y colonización, si nosotros mismos hemos negado sus huellas en nuestros cuerpos? ¿Cómo hacer de/con la materia fotográfica un ejercicio de memoria que dé cuenta de las múltiples violencias ejercidas sobre el pueblo mapuche? ¿Cómo representar la naturaleza inmemorial de la catástrofe de forma situada? ¿Con qué materiales fotográficos horadar las representaciones –también las fotográficas– que han reproducido y legitimado esas violencias? La serie *Ñamen. Desaparecer, venir en olvido* (2017), del artista visual Danilo Espinoza, explora en las posibilidades de la materia fotográfica para representar las memorias de las violencias ejercidas sobre el pueblo mapuche, utilizando como estrategia para *hacer aparecer* sus rostros. La obra interroga las memorias de las personas mapuche detenidas-desaparecidas durante la dictadura chilena, develando una extensa y densa trama de violencias<sup>2</sup>. En relación con ellas, Espinoza señala:

<sup>2</sup> Para comprender la trayectoria de la violencia hacia el pueblo mapuche en el Chile contemporáneo, ver: “Ser mapuche en dictadura” entrevista a Sergio Caniuqueo Huiricapán, por Mariana Arellano Goldsack, del 7 de febrero de 2016, en <https://www.theclinic.cl/2016/02/07/historia-ser-mapuche-en-dictadura/>. También resulta interesante revisar el

En uno de los pocos estudios centrados en esta materia, el “Informe trabajo de investigación de ejecutados y desaparecidos, 1973-1990, pertenecientes a la Nación

---

reciente informe presentado por la Convención Constitucional “Informe Final Verdad Histórica, Reparación Integral y Garantías de No Repetición” (diciembre de 2021), específicamente el capítulo relacionado con los Pueblos Originarios (pp. 5-35). Es necesario precisar que la Convención Constituyente, surge como producto de las movilizaciones sociales de octubre de 2019, y su existencia fue refrendada en el Plebiscito Nacional de 2020, con el apoyo de cerca de 78% de la población. Su objetivo fue redactar las bases para una nueva Constitución que dejaría atrás la Constitución Política de la República, promulgada en 1980, por el régimen dictatorial chileno.

El “Informe final Verdad Histórica, Reparación Integral y Garantías de No Repetición” fue redactado por la Comisión Derechos Humanos, Verdad Histórica y Bases para la Justicia, Reparación y Garantías de No Repetición de la Convención Constitucional, luego de un proceso que incluyó la realización de 282 audiencias públicas, a través de las cuales se recogió el testimonio de los distintos grupos sociales vulnerados.

En relación con la problemática abordada por esta obra, resulta particularmente interesante la definición de “pueblos originarios” que propone el informe, así como el reconocimiento de la violencia ejercida hacia estos pueblos, el rol del estado como ejecutor de ella y la alianza con el sector privado.

Así, se señala:

“Se deducen de las exposiciones ante la Comisión de DD. HH. distintas implicaciones en el ámbito del uso de las distintas categorías denominativas:

1. Pueblo-nación originario puede ser una categoría que conjuga las conceptualizaciones planteadas en las audiencias públicas, con mayor sentido para comprender las alusiones a la relación histórica con el Estado, en tanto ha implicado la superposición de una etnicidad sobre otra a través del despojo y la violencia. A la vez, es una conceptualización que da cuenta de los derechos que se enuncian asociados a la autodeterminación como ejercicio y/o situación, y a la autonomía como expresión política e histórica, situadas en los territorios que las reconocen y reivindican.
2. A partir del análisis de las audiencias, se observa una continuidad histórica en la relación del estado con los pueblo-nación originarios, que tiene dos manifestaciones: la primera es la acción coercitiva y violenta de agentes del Estado en la reducción y despojo que sufrieron; la segunda, la alianza colonial entre el Estado y el sector privado para planificar y desarrollar proyectos económicos en los territorios antes indígenas. Es posible inferir que los procesos coloniales que se dieron durante la formación del Estado chileno tienen continuidad hasta el día de hoy, pues se plantea en la mayoría de las audiencias la subordinación de los derechos colectivos a proyectos de desarrollo, así como la amenaza y/o la destrucción de los elementos vitales para la supervivencia de los pueblos-nación originarios por la irrupción de proyectos extractivistas de minería, explotación forestal y salmonicultura, entre otros. Se trata de un habitus colonial, de la reproducción de una forma de concebir y hacer las cosas. Aunque puede ser contrario al marco legal, resulta funcional a una relación de poder en desequilibrio que también ha implicado la creación y adaptación de normas a favor de la lógica de explotación de territorios. Es importante señalar que se trata de procesos que también son denunciados por otros pueblos que comparten territorios con los pueblos-nación originarios, o que se enfrentan a proyectos extractivistas en diversos lugares de Chile, y que también participaron en las audiencias públicas de la Comisión de Derechos Humanos.
3. La constatación de estas problemáticas dentro del proceso constituyente implica necesariamente, por un lado, la revisión de la Doctrina de seguridad interior del Estado por cuanto esta construye un enemigo interno que ya no es el comunismo sino los movimientos indígenas, cuyas reivindicaciones de derechos chocan con la geopolítica y la geoeconomía nacional y contra los cuales, como en el caso mapuche, se aplica una guerra de baja intensidad, como se denuncia en las intervenciones hechas en las audiencias de la Comisión de Derechos Humanos. Por el otro lado, implica proponer un estatuto que ponga límites a la relación del Estado con el sector privado y la condicione al respeto y ejercicio de los derechos humanos y colectivos de los pueblos” (2021, p. 10).

Mapuche”, elaborado el 2016 por el historiador Hernán Curiñir, se plantea que varios asesinatos y desapariciones estaban vinculados a la tenencia de la tierra, ya que muchos pertenecían a algún asentamiento originado por la Reforma Agraria. Plantea que la relación del Estado chileno con el pueblo mapuche siempre ha tenido a la violencia como componente central, desde la mal llamada pacificación de la Araucanía, pasando por una serie de episodios en que la violencia jugó un importante papel en la restitución del ‘orden’ que Chile esperaba instaurar en esta zona, por lo que la represión y violencia vivida en dictadura no habría sido una situación excepcional para los mapuche, sino la continuidad de una relación de dominación y violencia tanto material como simbólica desde el Estado ("DANILO ESPINOZA").

La obra de Danilo Espinoza se enmarca- y le da continuidad- a los trabajos que viene realizando desde el 2009 y que, desde el 2011, se enfocan en abordar las problemáticas de la (re)presentación visual de las memorias del pueblo mapuche. Así, la obra del artista busca revisar las “categorías culturales tales como memoria, etnia, género e identidad” ("DANILO ESPINOZA") y se propone “avanzar en estas ideas, ampliando los métodos de trabajo, sistemas de configuración de las imágenes, técnicas y contenidos, aportando tanto desde el punto de vista conceptual como visual al desarrollo de las artes visuales y a la tarea de reconocimiento entre chilenos y pueblos originarios” ("DANILO ESPINOZA").

Podemos mencionar una extensa producción de obras de Danilo Espinoza que se relacionan con las problemáticas y recursos utilizados en *Ñamen, venir en olvido*. Algunas de ellas son: *Serie álbum de Joel Huaiquiñir* (2017, humo sobre papel) estrechamente ligada a las imágenes fotográficas de la serie *Ñamen, venir en olvido* y que forma parte del proyecto de investigación del mismo nombre; el video documental *En la niebla de ninguna parte* (2017), que también forma parte de dicho proyecto, y que explora las memorias de Luis Calfuquir, detenido-desaparecido, a través de las memorias de su hija, María Elena Calfuquir; el video instalación *Amutui Lafken* (2018, humo sobre muro y 3 pantallas de video), que busca “de manera simbólica permitir que detenidos desaparecidos mapuche, víctimas de la dictadura militar en Chile, puedan iniciar el tránsito a una nueva vida” ("DANILO ESPINOZA") y que se complementa con el video *performance* del mismo nombre (2018); *la Serie Álbum de Luis Calfuquir* (2017, humo sobre papel), cuyo propósito es: “contribuir a la tarea de recuperación y reconstrucción de la identidad biográfica de Luis Calfuquir Villalón, mapuche víctima de desaparición forzada durante la dictadura en nuestro país (1973-1990)” (Espinoza, 2017); *Álbum familiar Ramos Huina* (2017, humo sobre papel), que explora, particularmente, a través de la intervención de retrato fotográfico, la pregunta por la identidad

personal como modo de tensionar el cuerpo visual canónico y uniforme de las imágenes de los detenidos desaparecidos. Respecto de su trabajo<sup>3</sup>, el artista afirma que tiene como objetivo:

[...] la recuperación y reconstrucción de la identidad personal de los mapuche que fueron víctimas de desaparición forzada durante la dictadura en nuestro país. Identidad particular que ha sido aplastada por su condición de ‘detenido desaparecido’ en donde las imágenes que conocemos de ellos, fotografías en blanco y negro de sus rostros, conforman un cuerpo visual uniforme, un todo que más que dar cuenta de una persona en particular y proporcionar aspectos propios de sus biografías, apunta a la creación de un archivo visual múltiple con el valor de contribuir a la denuncia y al reconocimiento de las causas ("DANILO ESPINOZA").

La serie *Ñamen, venir en olvido* consta de un proyecto fotográfico y de un documental, en el que se indaga en las memorias de Joel Huaiquiñir<sup>4</sup> –joven militante socialista, mapuche, detenido y desaparecido desde el 27 de junio de 1974– a través del testimonio de su hijo Vladimir y de las imágenes que componen su álbum familiar. Se trata de una serie de fotografías ahumadas, de imágenes veladas casi en su totalidad. No hay transparencia, sino opacidad: es esta la que devela las huellas de la violencia que portan las imágenes.

La serie da cuenta de las imposibilidades de reconstrucción de la memoria y de “una fractura irreparable de las genealogías que no se salda con el paso del tiempo y las generaciones” (Arfuch 53). Las fotografías del álbum familiar, “evocarían lo trágico” (Arfuch 53) desde su interrupción: ellas aludirían al quiebre del relato biográfico, signado por la desaparición y sus consecuencias.



*Ñamen. Desaparecer, venir en olvido* (2017). Danilo Espinoza. Fotografías ahumadas. Medidas variables.

–  
3

<sup>4</sup> Para mayor información sobre este y otros casos vinculados con la violencia dictatorial ejercida sobre el pueblo mapuche, revisar <https://www.londres38.cl/1937/w3-article-97897.html> y <https://www.mapuexpress.org/2015/09/11/los-136-mapuche-asesinados-y-detenidos-desaparecidos-en-la-dictadura-militar/>

Esta práctica fotográfica evidencia las múltiples capas de borramiento que han existido sobre el pueblo y sobre los cuerpos mapuche, y, a la vez, porta la experiencia íntima de su resistencia. Se trata de fotografías en las que es difícil delinear su referente, pues si bien sabemos que Joel Huaiquiñir *estuvo ahí*, las imágenes no logran testimoniar su existencia – ni la densidad de su ausencia-. Ellas evidencian las limitaciones del lenguaje fotográfico, exponiendo sus opacidades, frente a la naturaleza inmemorial del crimen y sus continuidades (Collingwood- Selby 217). A la vez, ponen de manifiesto el filo historicista de la fotografía (Collingwood- Selby) y su condición de dispositivo normalizador, moderno y occidental: se trata una imagen que expresa las impotencias de la representación y de los códigos con que hemos nombrado las experiencias de la violencia sobre los pueblos originarios.

El álbum familiar y el humo son los principales recursos que sostienen la propuesta estética del autor<sup>5</sup>, lo que se relaciona con otra arista exploratoria de su obra: la relación entre retrato y fotografía<sup>6</sup>. Estos elementos se ven complementados por el testimonio audiovisual, en el que las imágenes del álbum hilvanan y posibilitan el relato.

Todas estas claves se articulan en una reflexión sobre la memoria desde el espacio biográfico que expresan, a través del recurso estético del montaje, las limitaciones para dar cuenta de la magnitud de la experiencia traumática de la violencia y su puesta en lenguaje, así como las dificultades para otorgar un marco de legibilidad a dicha experiencia con herramientas, palabras, dispositivos y categorías propias de la occidentalidad moderna, que portan la huella del colonización; por otro lado, señalan la incapacidad de estos recursos para nombrar y comprender las experiencias de las violencias ejercidas sobre los cuerpos mapuche y sus resistencias, tanto por el carácter inmemorial de las mismas, como porque en esa búsqueda de una *puesta en lenguaje* se expresa la problemática política de la *traducción* que tensiona los horizontes y dispositivos de inscripción.

### Álbum familiar: el tiempo fracturado

Leonor Arfuch, en su texto “Álbum de familia”, explora las posibilidades críticas de la creación artística con las fotografías del álbum familiar, a partir de la obra *El álbum de la familia D*, de Cristián Boltanski (1971), y de las resonancias que tiene su exhibición en Argentina, en relación con la problemática de la desaparición política. Estas potencias se concentrarían en la capacidad de desarticular los relatos hegemónicos que asocian el álbum familiar con narrativas fundantes de la cohesión social y nacional como son la familia y la identidad, a través de la ampliación del concepto de lo (auto)biográfico, en el que la (auto) ficción juega un rol central:

La ampliación del espacio auto/biográfico y de memoria, cuyo ‘efecto de real’ señala la autenticidad del ‘esto (me) ocurrió’, ‘yo fui testigo’, etc. –que tampoco deja afuera la vida académica–, tiene su correlato en el terreno de la creación literaria y artística, cuyo

<sup>5</sup> En relación con su obra, ver <http://www.dialogosdelreconocimiento.cl/obras/namen-desaparecer-venir-olvido/>

<sup>6</sup> En relación con este punto y, en diálogo con la serie analizada, resulta interesante revisar las series *Umbral et imagen* (2009) e *Imagen del reflejo* (2009), que exploran el lenguaje del retrato, su vínculo con la memoria y sus usos sociales.

‘desquite’ se da muchas veces en abierta infracción a las formas canónicas. Si todo género discursivo, por más testimonial que se pretenda, obedece a un trabajo de ficcionalización, el desafío de aquellos reconocidos como ‘ficionales’ que se internan a sabiendas en la interioridad del autor –cuya resurrección, después del dictum barthesiano, se hace cada vez más evidente– consistirá a menudo en un doble juego: el trastocar, disolver la propia idea de autobiografía, desdibujar sus umbrales, apostar al equívoco, a la confusión identitaria e indicial, pero sin renuncia a dejar una huella ‘propia’. (Arfuch 44-45)

Se trataría de “deslizamientos sin fin que no sólo señalan el artificio de los procedimientos narrativos, sino también la cualidad inestable de la identidad” (Arfuch 45), los que pueden ser comprendidos como autoficción, en tanto se desplazan del pacto de referencialidad. Sin embargo, la obra de Bolstanski no respondería totalmente a esta definición de *autoficción*, pues la autora se pregunta: “¿qué validez se otorga a la inmersión, más o menos fictiva, en la propia subjetividad? (...) ¿Cuál es la relación entre lo biográfico individual y lo social? ¿Cómo juega el recuerdo personal en la memoria colectiva?” (Arfuch 46).

En relación con lo anterior y con las potencias críticas del trabajo artístico sobre el álbum familiar, señala Richard:

El álbum fotográfico es tradicionalmente, el soporte ritual de una composición de grupo que se basa en la familia como principal unidad narrativa. Exhibir en la calle estas fotos arrancadas del álbum que muestra a sujetos arrancados de sus familias, tal como lo hacen los familiares de los desaparecidos; desviar esas fotos de su ritualidad privada para convertirlas en activo instrumento de protesta pública, permite comprobar que lo “nacional” –extensión simulada de lo familiar– no es sino una parodia de unidad hecha de cuerpos lesionados e identidades truncadas. (Richard 168)

Por otra parte, el álbum familiar, como cronotopo bajtiniano, *lugar espacio-temporal y afectivo de puesta en sentido de la historia* (Arfuch 52), evidencia vínculo entre memoria y experiencia individual y colectiva. Así, señala Arfuch:

El valor de lo biográfico en lo público, en este tipo de experiencias, excede así el mero narcisismo para transformarse en un espacio de configuración grupal, generacional. Espacio de identificaciones ideológicas, estéticas, culturales, pero también primarias, ligadas a la vivencia más recóndita del “sí mismo”. La utilización creciente de objetos biográficos o cotidianos en obras plásticas e instalaciones –lo que algunos llaman reality paintings–, más allá de toda auto-ironía, se inscribe aun sin programa en esa tensión.

(Arfuch 49)

Por su parte, María Rosón, en su texto *Madres fantasma. Una aproximación feminista a la memoria reciente en España* (2020), releva la importancia que tienen los álbumes familiares en la transmisión de las memorias en los contextos posdictatoriales, en los que no existen marcos públicos para la elaboración de la experiencia traumática. Las fotografías, dice la autora, al igual que los gestos, serían parte de una memoria encarnada, que se expresaría en las relaciones intersubjetivas. De este modo, indica: “Evidencian estos materiales cómo la compilación fotográfica y su reactualización memorial, cada vez que el álbum «se cuenta» son herramientas de perpetuación que generan marcos de memoria, esenciales para las relaciones intersubjetivas de las comunidades” (Rosón 63-64).

Desde mi perspectiva, la intervención sobre las fotografías del álbum familiar que propone el trabajo de Espinoza, no solo devela la ausencia, sino que cuestiona el dispositivo y materialidad fotográfica. La propuesta de Espinoza trabaja sobre la interrupción y la fisura del relato cohesivo cosmético anclado en este dispositivo, interrogando la relación entre fotografía, identidad e historia hegemónica, e introduciendo una pregunta acerca de la comunidad. La obra altera la temporalidad progresiva –la suspende para inflexionar el pasado como algo clausurado- a través de la densidad del humo y su evocación ritual. Dicho espesor remite a la continuidad de las violencias ejercidas sobre el pueblo mapuche– la constante neblina que opaca nuestra vista-, a la densidad que habita en la materialidad del humo, el que convoca otras temporalidades de la memoria, de la creación fotográfica y de la mirada, que se sustraen de la lógica neoliberal del consumo visual.

El trabajo sobre las imágenes del álbum familiar se complementa, en esta serie, con el documental que recoge el testimonio de Vladimir Huaiquifir en torno a la vida de su padre, su desaparición y los alcances familiares y sociales de este acontecimiento. El video se enfoca en las fotografías del álbum familiar, las que están dispuestas, sueltas, sobre un tronco de árbol, en medio de un paisaje rural; en ellas se aprecian las marcas del paso del tiempo, su superficie trizada, ajada, deteriorada. El rostro de Vladimir es apenas visible, la cámara se detiene en el movimiento de sus manos al hablar y en la manipulación de las imágenes. El relato de Vladimir es desordenado y fragmentario. Repasa pasajes de la vida de su padre desde la fragilidad de sus escasos recuerdos y, particularmente, se detiene en uno: el de la despedida de su padre, cuando este es detenido por los organismos represivos de Pinochet. Sin embargo, aun esa imagen, es precaria, difusa: no recuerda si lo besó o no para despedirse. El resto del relato se articula con fragmentos leídos y testimonios de

militantes y de familiares acerca de la vida de su padre. Las fotografías se intercalan, en el habla digresiva de Vladimir, como un anclaje, como un señalamiento, reafirmando su condición de indicialidad. El relato que hilvana Vladimir, a través de las fotografías, es corrosivo y crítico: interpela a quienes *no quisieron ver* al interior de su propia familia. El álbum familiar da cuenta, desde la ausencia, de esa fractura al discurso cohesionador que supone la institución familiar, lo que es reforzado por las palabras de Vladimir.



Fotograma del video documental *Ñamen. Desaparecer, venir en olvido* (2017). Danilo Espinoza.

En relación con lo anterior, Jordana Blejmar, en su texto “Imagen-momia e imagen-ruina. La *mise-en-film* de las fotografías de los desaparecidos en el documental subjetivo de la posdictadura argentina” (2016), advierte la existencia, en estas producciones visuales, de una temporalidad acumulativa, fragmentaria, que no alcanza a constituir una imagen comprensiva del pasado; o bien, que se constituye como ruina, es decir, como resto de un futuro familiar que no pudo ser. Al mismo tiempo, señala que el lenguaje audiovisual sobre las imágenes fotográficas pone en evidencia su materialidad: el ser la representación de la ausencia. Considerando esta perspectiva, es posible señalar que el audiovisual actúa reflexivamente sobre las fotografías y sobre la memoria –desgajada– que se pretende articular a través de ellas, provocando una distancia crítica que sustrae el relato de las formas épicas o victimizantes de la memoria.



*Ñamen. Desaparecer, venir en olvido* (2017). Danilo Espinoza. Fotografías ahumadas. Medidas variables.

### El humo y su espesor temporal

Como se ha señalado, uno de los recursos con los que trabaja el artista en esta obra es el humo, que actúa sobre la imagen fotográfica, desplazándola y abriendo un campo de reflexión vinculado a la (re)presentación del pueblo mapuche. Según explica el autor “*Mülpun*, es una palabra en mapudungun para referirse al hollín, polvo fino y negro que queda adherido en las paredes interiores de las casas mapuches o rukas, debido a que en el centro de estas viviendas disponían de un küttral o fogón que inundaba de humo e impregnaba de olor y de hollín todo en el interior. (Espinoza “Mulpun”)

De esta manera, Espinoza señala que los procedimientos utilizados, en esta obra, son una extensión de las nociones de dibujo y grabado tradicional, que incorporan el humo como elemento principal. De esta manera, señala: +

El humo, aporta desde su potencial significativo, cumpliendo la función de ser portador de diversos factores culturales, al mismo tiempo que se constituye en un material capaz de evocar diversas experiencias de vida provenientes del mundo femenino mapuche (fogón en la ruka, rituales, etc).

Los resultados, pretenden situarse en un terreno intermedio entre figuración y abstracción. Mientras las imágenes se ven enfatizadas en su carácter fotográfico, a través de situaciones formales, tales como: la trama de puntos o de líneas, el color, la composición, entre otras, el humo diluye los niveles de iconicidad reforzando metafóricamente la condición de huella. La idea es desarrollar obras evocadoras, que despierten en la memoria del espectador, imágenes que pueda asociar a su experiencia, para que en una situación de espejo, proyecte sobre las obras las fotografías de su propio álbum familiar. (Espinoza, “Mulpun”)

Espinoza afirma “La fotografía es la huella de la luz y yo diría que en mi trabajo se da a la inversa. Lo que yo fijo, finalmente, es el rastro que deja el humo, que es más bien el rastro de una sombra” (Espinoza, “Más allá de la fotografía”). El humo reafirma la condición residual y desplazada de la huella fotográfica, difuminando su cualidad indicial, lo que supone una reflexión en torno al cómo “hacer aparecer” los cuerpos ausentados -múltiples veces borrados-, a través del dispositivo fotográfico, responsable también de aquellas imágenes colonizadoras que han nutrido nuestro imaginario sobre el pueblo mapuche y sobre la identidad nacional.

La serie *Ñamen. Desaparecer, venir en olvido* se mueve entre lo documental y lo biográfico, tensión que resulta sobre todo del ejercicio brumoso sobre la imagen; bruma que podría leerse también como una actualización de la niebla, cargada de (otras) catástrofes y de sus repeticiones. Humo que se abre y despliega alegóricamente como representación de lo velado, lo borrado y de lo subterráneo; como alusión metonímica a las imposibilidades de la fotografía frente la desaparición y frente a la densidad de la violencia. Humo como expresión de la opacidad, que se opone al régimen visual de la transparencia. Finalmente, humo como sinécdoque de los marcos que impiden y obstaculizan nuestra mirada y, al mismo tiempo, como aquello que, desde adentro, desde la experiencia ritual cotidiana mapuche, posibilita la contención de la fractura de la historia delineada en la interrupción del álbum familiar.

Ese tiempo ritual, convocado por el humo, se vería reforzado por la evocación de la infancia –interrumpida– que supone la lectura del álbum familiar. Señala Arfuch:

Más que una estética de la representación se trataría entonces de una restauración, un giro hacia un estadio pre-verbal, una dimensión de la imagen que lleva al mundo visual de la primera infancia, esa cámara oscura de los recuerdos que dibuja una especie de topografía de la interioridad. Recuerdos discontinuos, metonímicos, iluminaciones súbitas, prontas

a aflorar en cualquier persona a partir del reconocimiento de esa materia común (¿acaso hay algo más compartido que las fotos de infancia?). Este sería quizá otro de los señuelos de la imagen. (Arfuch 50)

Sin embargo, en este álbum, es la identidad y relato de lo común, lo que resulta fisurado. El humo *arruina* la imagen fotográfica, horadando su complicidad con el historicismo, al tensionar la comprensión de la fotografía documental desde su indicialidad y sus características atribuidas de transparencia y verdad: ¿qué superficie puede contener esta historia?, ¿con qué materiales y con qué lenguajes contarlas?, ¿dónde se inscriben esas memorias?

El humo, entonces, se configura “como signo, como dispositivo formal: material etéreo, libre en sus desplazamientos y poco controlable” (“DANILO ESPINOZA”), lo que contrasta con el empleo, en la obra de Espinoza de “nuevas estrategias para la configuración de las imágenes, caracterizadas por su precisión, como el uso de medios digitales, tecnología de corte láser, todos procedimientos usados en la producción visual contemporánea (“DANILO ESPINOZA”). De esta manera, pese a que las imágenes utilizadas por el artista, muchas veces son digitales, la acción del humo sobre ellas, remite a las imperfecciones y temporalidad de la fotografía análoga (“DANILO ESPINOZA”).

Así, el humo resiste a la transparencia y exceso de visibilidad de la mercancía imaginaria, así como sus lógicas de producción y consumo, a través de la atracción de una temporalidad análoga y artesanal -el tiempo de la narración, diría Benjamin- de la creación fotográfica y de la mirada. En diálogo con lo anterior, señala Rojas, a propósito de la obra de Boltanski:

El motivo temático no es simplemente “la ausencia”, sino que el artista trabaja más bien con las *huellas de una ausencia*, que corresponde precisamente a huellas de vida, las huellas que todo ser humano deja por el hecho de haber vivido. Porque, en efecto, no se trata de lo que se habría hundido en el pasado como en la nada, sino de las *almas* que no fueron del todo trituradas con la muerte, como si la *ausencia* fuese otra manera de estar en el presente. (Rojas “Poner en obra la ausencia”)

Retomando la estrategia político- estética del montaje -y el mostrar *lo que se muestra*<sup>7</sup>-, lo que aquí se exhibe es la propia imposibilidad de ver y comprender la experiencia de la vida -y de la muerte-

---

<sup>7</sup>La utilización del montaje como estrategia de representación de las memorias supone cuestiones como la inclusión de las consecuencias del trauma y la catástrofe para su puesta en lenguaje, así como el quiebre de la experiencia moderna y las transformaciones de las condiciones de producción y recepción cultural desde el siglo XX; asuntos que adquieren relevancia, pues plantean la posibilidad de activar y potenciar el surgimiento de memorias críticas. Así, mostrar la cesura -la huella del montaje-, productivizarla y asumirla como lugar de enunciación desplegaría las posibilidades reflexivas de la práctica de la memoria, subrayando su importancia para el presente y para la acción política sobre este.

desde la fotografía inscrita en el álbum familiar. Este, si bien podría remitir al álbum de cualquier familia, no lo hace, sino que refiere a la fractura provocada por la experiencia traumática de la dictadura y también señala una fisura anterior: la de la ausencia de rostros, nombres y cuerpos, que han sido borrados de los relatos identitarios y procesos históricos –incluyendo muchos de los proyectos de transformación social– desde la colonización hasta nuestros días, y que aún reclaman un horizonte de inscripción posible.

Si el álbum familiar refiere el relato de una comunidad, ¿de qué comunidad nos hablan estas páginas intervenidas y veladas del álbum familiar de Joel Huaiquiñir?

### Mirar en la bruma

Ileana Diéguez propone, a través de la referencia al filósofo camerunés Achille Mbembe, la distinción entre actos de visión y actos de mirada, que interrogan con precisión las distintas formas en que actúa la desaparición sobre los cuerpos. Esta proposición resulta particularmente atingente para pensar los modos de *aparecer* de los cuerpos oprimidos, particularmente los de los pueblos originarios, *en* la mirada:

‘Ver no es lo mismo que mirar. Se puede mirar sin ver’, precisa Achille Mbembe. En la distribución colonial de la mirada hay un poder que otorga la posibilidad de ver o ‘o de volver invisible aquello que no se quiere ver’.

Los actos de mirada tensionados por el acto de visión, se configuran como fasma, como fragmentos supervivientes en la des/ semejanza, atrapados entre lo que dicen las imágenes y lo que, sin embargo, no alcanzan a decir porque emergen de una desmesurada oscuridad, y porque su forma actual es apenas de todas las posibles *apariciones*. (Diéguez 30)

¿Cómo mirar estas imágenes? A modo de síntesis, y como ya lo he sugerido, la mirada que propone la obra de Espinoza pareciera que debe detenerse en la bruma, la que revelaría el “valor incompleto de documento” de la imagen fotográfica (Didi-Huberman 10). La fotografía, en su (in)capacidad de

---

Para Didi-Huberman (en diálogo con Bertolt Brecht) el montaje es concebido como una toma posición: la que se expresa a través del distanciamiento, comprendido este como la acción de *mostrar que se muestra*, lo que generaría asombro y extrañeza, y permitiría, por lo tanto, la distancia crítica, lo que resulta particularmente relevante en relación con la pregunta acerca de las posibilidades críticas del montaje en nuestra sociedad. (*Medalla* 132).

referir lo real —lo que se expresa a través del humo, que opaca y vela la imagen— constituye la huella de la existencia de Joel Huaiquiñir. Es su cualidad borrosa la que permite dar cuenta de su vida y de su muerte, de la densidad y continuidad de las violencias contra el pueblo mapuche, y de las limitaciones y dobleces del dispositivo fotográfico.

Desde otra perspectiva, el humo que opaca la imagen remite también al hollín, que, tal como señala Espinoza, queda adherido a los lugares habitados como elemento residual de la experiencia y evocaría su ritualidad. Posar la mirada en su materialidad y desplegarla en sus dimensiones afectivas y corporales, supondría una inflexión a los modos de ver la fotografía desde Occidente: una descolonización de la mirada que implica, entonces, una reconfiguración de la experiencia sensorial de la misma.

### Bibliografía

- Arfuch, Leonor. “Álbum de familia”, en *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires. FCE. 2008. Impreso
- Blejmar, Jordana . “Imagen momia e imagen ruina. *La mise en film* de las fotografías de los desaparecidos en la posdictadura argentina”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (8).2016. Web 9 de octubre de 2022.
- Catrileo, Daniela. *Río Herido*. Santiago. Edícola. 2015. Impreso.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago: Metales Pesados. 2009. Impreso
- Diéguez, Ileana. "A propósito de la mirada y la pérdida", en Diéguez, Farías, Insunza y Saavedra Lorena (comps.) *Poéticas del dolor. Hacer del trabajo de muerte un trabajo de mirada*. Santiago. Oxímoron. 2017. Impreso
- Didi- Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Barcelona. Paidós. 2004. Impreso.
- Medalla, Tania. *Peligro, caída de materiales: memoria y prácticas fotográficas en Chile posdictatorial. De lo documental a lo reflexivo*. 2022. Universidad de Chile, Tesis doctoral.
- Richard, Nelly. “Imagen, Recuerdo, borradura”, en Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la Memoria*. Santiago: Cuarto Propio. 2002. Impreso
- Rojas, Sergio. “Christian Bolstanski. Poner en obra la ausencia”. *Revista Atlas, imaginarios visuales*. 2017. Web 9 de octubre de 2022
- Rosón, María. “Madres fantasma. Una aproximación feminista a la memoria reciente en España”. En *Richard Nelly: Carta(s). Tiempos incompletos n°5*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2020. Web 8 de octubre de 2022

### Recursos web

- Arellano, Mariana. "Historia: Ser mapuche en dictadura | The Clinic". *The Clinic*, [www.theclinic.cl/2016/02/07/historia-ser-mapuche-en-dictadura](http://www.theclinic.cl/2016/02/07/historia-ser-mapuche-en-dictadura). Accedido el 19 de octubre de 2022.
- "DANILO ESPINOZA". *DANILO ESPINOZA*, [daniloespinoza.cl](http://daniloespinoza.cl). Accedido el 19 de octubre de 2022.
- "Joel Huaiquiñir Benavides - Londres 38". *Londres 38*, [www.londres38.cl/1937/w3-article-97897.html](http://www.londres38.cl/1937/w3-article-97897.html). Accedido el 19 de octubre de 2022.

- "Los 136 Mapuche asesinados y detenidos desaparecidos en la dictadura militar". Mapuexpress, [www.mapuexpress.org/2015/09/11/los-136-mapuche-asesinados-y-detenidos-desaparecidos-en-la-dictadura-militar](http://www.mapuexpress.org/2015/09/11/los-136-mapuche-asesinados-y-detenidos-desaparecidos-en-la-dictadura-militar). Accedido el 19 de octubre de 2022.
- "Más allá de la fotografía: las imágenes reveladas con humo de Danilo Espinoza - Facultad de Artes UC". *Facultad de Artes UC*, [artes.uc.cl/noticias/mas-alla-de-la-fotografia-las-imagenes-reveladas-con-humo-de-danilo-espinoza](http://artes.uc.cl/noticias/mas-alla-de-la-fotografia-las-imagenes-reveladas-con-humo-de-danilo-espinoza). Accedido el 19 de octubre de 2022.
- "Mülpun de Danilo Espinoza - Escuela de Arte". *Escuela de Arte*, [escuelaarte.uc.cl/noticias/muelpun-de-danilo-espinoza](http://escuelaarte.uc.cl/noticias/muelpun-de-danilo-espinoza). Accedido el 19 de octubre de 2022.
- Ñamen. Desaparecer, venir en olvido*. [www.dialogosdelreconocimiento.cl/obras/namen-desaparecer-venir-olvido](http://www.dialogosdelreconocimiento.cl/obras/namen-desaparecer-venir-olvido). Accedido el 19 de octubre de 2022

Recibido: 19 de Octubre de 2022

Aceptado: 4 de Enero de 2023

## Trabajadores, herramientas, máquinas y procedimientos sobre un fondo difuso y profundo. El cine como *testimonio tecnológico* de la fábrica en la Unidad Popular

Workers, tools, machines and procedures on a deep and diffuse background. The cinema as technological testimony of the factories in the Popular Unity

Hugo Pérez Herrera<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE, CHILE. ESCUELA DE ARQUITECTURA.

 <https://orcid.org/0000-0002-8610-573X>

**Resumen.** Durante el gobierno de la Unidad Popular en Chile la figura del trabajador fabril acaparó el interés de algunas producciones cinematográficas. Realizadores audiovisuales, nacionales e internacionales, volcaron parte de su trabajo en registrar el testimonio de obreros y empleados industriales, con lo que caracterizaron, a su vez, las coyunturas del período en torno a la producción manufacturera y la organización del trabajo. Esta experiencia, materializada en modo documental o docuficción, visualizó un discreto repertorio de fábricas o establecimientos manufactureros emplazados en la ciudad de Santiago, así como secuencias de actividades fabriles en el interior de estos. En este sentido, trabajadores, herramientas y máquinas comparecieron como enunciados de procesos productivos específicos y trascendieron como insumo material de un quehacer productivo y cotidiano, propio de lo que podríamos llamar un “testimonio tecnológico” del período. En el presente artículo se buscará aproximar una caracterización de este testimonio, tematizando y distinguiendo que no todas las fábricas o establecimientos manufactureros eran lo mismo, es decir, una entidad económica abstracta encasillada en consignas político-productivas. Al contrario, dicho testimonio tecnológico puede ayudar a entreabrir al ámbito de producción manufacturera como un territorio fértil para interrogar al propio proceso de la Unidad Popular y, correlativamente, al devenir de los espacios fabriles dentro de este.

**Palabras clave.** Unidad Popular, Fábricas, Cine, Documental, Docuficción.

**Abstract.** During the government Unidad Popular (November 3, 1970 - September 11, 1973), the figure of the factory worker captured the interest of part of the cinematographic production in the country. National and international filmmakers devoted part of their work to recording the testimony of many workers and industrial employees, characterizing the very circumstances of the period in terms of manufacturing production and the organization of labor. This experience, materialized in documentary or docufiction form, showcased a discreet repertoire of factories or manufacturing establishments located in the city of Santiago, as well as sequences of factory

---

<sup>1</sup> Dr. (c) en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile. Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados, Universidad Politécnica de Madrid. Docente-investigador del Laboratorio LEMAA de la Escuela de Arquitectura, Universidad de Santiago de Chile. Mail: [hugo.perez.h@usach.cl](mailto:hugo.perez.h@usach.cl). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

activities within them. Workers, tools, and machines appeared as statements of specific productive processes held by the manufacturing activity itself, transcending – in conjunction with spoken testimonies – as a material input of a productive and daily task, typical of what we could call a technological testimony of the period. This article seeks to approach a characterization of this testimony, thematizing and distinguishing that not all factories or manufacturing establishments were the same, that is, an abstract economic entity pigeonholed in political-productive slogans in the period; on the contrary, it is proposed that this technological testimony can help to open up the field of manufacturing production as a fertile territory to question the process of “Unidad popular” itself and correlatively the evolution of the manufacturing spaces within it.

**Keywords.** Unidad Popular, Factories, Cinema, Documentary, Docu-fiction.

## Introducción<sup>2</sup>

Para el período de la Unidad Popular, tomando en consideración los datos del IV Censo Manufacturero de 1967 (INE), la ciudad de Santiago contabilizaba cerca de 13.034 establecimientos manufactureros, de los cuales la gran mayoría correspondía a fábricas que tenían una ocupación igual o menor a 50 personas (3). Sin ir más lejos, el *Anuario de Industrias Manufactureras* de 1972 (INE) solo contabilizó 793 establecimientos para el total de la provincia de Santiago con un personal ocupado superior a este rango (80). Sin embargo, como promocionaban los arquitectos urbanistas Juan Honold y Jorge Poblete en 1966, la ciudad de Santiago se articulaba como la principal ciudad manufacturera del país. Desde 1960 contaba, incluso, con un proyecto urbano que prefijaba la distribución de fábricas en su interior desde la configuración territorial de *zonas industriales* (37-38).

Dentro de este contexto productivo y urbano, el Plan de Estatización de Empresas Fabriles por parte de la Unidad Popular encausó un imbricado proceso de creación de un Área de Propiedad Social de la economía<sup>3</sup>, lo que desencadenó gran parte de los conflictos del período y puso en escena una atención especial al desenvolvimiento de las fábricas y los sectores manufactureros al interior de la ciudad. En este sentido, tanto los establecimientos como el trabajador fabril acapararon una inaudita exposición mediática, en la que se relevaban acciones y debates en torno a la participación de los trabajadores tanto dentro como fuera de las fábricas, así como la producción fabril en sí realizada dentro del nuevo marco económico de estatización, ámbito registrado por algunas producciones audiovisuales de ese momento desde diferentes énfasis.

Al mostrar a los trabajadores, las herramientas y las máquinas, estas realizaciones representan –en el mejor de los casos y a la par de testimonios hablados– un discreto *testimonio*

<sup>2</sup> Este artículo se enmarca en la Beca de Doctorado financiada por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad Católica de Chile y la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) para cursar y desarrollar investigación en el Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

<sup>3</sup> En específico, el Programa de la Unidad Popular (Corvalán et al.) propuso y buscó desarrollar la creación de un Área de Propiedad Social (APS), área estatal que lideraría la planificación de la economía a nivel nacional y que agruparía “a las empresas que poseía el Estado más aquellas privadas que se expropiaran”; un Área de Propiedad Mixta (APM), que agruparía aquellas empresas de capitales compartidos entre el sector privado y el Estado, pero donde este trascendería su rol de acreedor histórico desde CORFO y asumiría como socio de estas empresas; y, finalmente, un Área de Propiedad Privada (APP), comprendida por las empresas de propiedad privada, beneficiadas con la planificación general de la economía nacional.

*tecnológico* en torno al funcionamiento de las fábricas en Santiago, ámbito parcialmente caracterizado y problematizado dentro de los estudios del período. En perspectiva, a pesar del océano bibliográfico de trabajos en torno a la Unidad Popular (Gaudichaud 30), una atención especial al trabajo en la fábrica aparece en aquellos dedicados a la coyuntura de los cordones industriales en la ciudad de Santiago, en especial los que se han articulado desde el testimonio de los otrora trabajadores fabriles protagonistas de esta. Así, por un lado, autores como Peter Winn, Joel Stillerman, Franck Gaudichaud, Sandra Castillo, Ana López y Renzo Henríquez, entre otros, han reconstruido parcialmente algunos acontecimientos en torno al devenir de los obreros y empleados al interior de fábricas específicas, como la textil Yarur, Medeco, Manufacturas Sumar, Cristalerías Chile o la conservera Perlak, y han dado cuenta de algunos procesos productivos y formas de organización del trabajo al interior de estas.

Sin embargo, la fábrica en sí, como espacio físico, organizador del trabajo manufacturero y administrador de diferentes valencias tecnológicas presentes en el período, sigue sujeta a un mutismo historiográfico, dimensión que el presente artículo propone entreabrir. En este sentido, interrogando producciones audiovisuales de aquellos años, se propone caracterizar algunas de sus secuencias y encuadres, y visibilizar en ellas a la fábrica como un *testimonio tecnológico*, es decir, un registro histórico significativo del interior de estos espacios de trabajo, así como de las relaciones sociales tributarias del mismo.

Para el presente artículo se distinguirán al menos cinco producciones: *Prohibido pisar las nubes* (Kramarenco, 1970) y *Morir un poco* (Covacevich, 1966), como parte de una tematización introductoria, y *A la mierda los patrones* (Ambrosi y Ambrosi, 1972), *Metamorfosis del jefe de la policía política* (Soto, 1973) y *El poder popular* (Guzmán, 1979), como casos de estudio representativos<sup>4</sup>.

### ***Prohibido pisar las nubes: el trabajador y la tecnología***

A finales de 1970, el cineasta chileno Naum Kramarenco estrenó su película *Prohibido pisar las nubes*. El filme, en sus casi 80 minutos, narra una historia de ficción en torno a la fábrica Textil Hitesa, hipotéticamente uno de los tantos establecimientos manufactureros textiles emplazados en alguna de las zonas industriales de la ciudad Santiago.

La historia inicia presentando un contratiempo eléctrico que paraliza la producción. Según explica *el ingeniero* a su patrón y a los gerentes –sin dar con la causa del problema–:

... la industria recibe de la empresa eléctrica, 16.000 voltios... Hay una máquina automática electrónica [Parapsitronica RH] que recibe una línea

<sup>4</sup> Aunque sería posible considerar también realizaciones como *El realismo socialista*, película inconclusa de Raúl Ruiz (1972-1973); *Nuestro frente de batalla es la producción*, documental de Chile Films dirigido por Juan Sebastián Domínguez (1971), o parcialmente algunas de las realizaciones del Cine Experimental de la Universidad de Chile en el período, no creemos que su comparecencia varíe las observaciones de este ensayo.

directa [de esta], y la descompone en monofásica y trifásica, en alterna y continua, y entrega a las líneas internas los voltajes que se necesitan (Kramarenco 5:12-5:30).

El problema en sí es que la Parapsistronica RH (Fig. 1) –una central electrónica– necesita un repuesto, el cual aún no llega. En virtud de los compromisos con el gobierno, y dentro de un acalorado ambiente en torno a la producción –con solidaridad de clase trabajadora a favor de esta–, el patrón ordena *adaptar para uso manual* la máquina y buscar a un *tipo de persona* dentro de la fábrica que realice ese trabajo. Froilán Pérez, un contador excepcional, con nueve años de antigüedad y de personalidad retraída –nunca ausente, ni por enfermedad; la tarjeta más exacta del reloj control– es el elegido.



Fig. 1: Secuencia del primer encuentro de Froilán Pérez en su nuevo trabajo junto a la Parapsistronica RH

El devenir de Froilán en esta nueva actividad, mezcla de cálculos mentales e interacción con botones y *relojitos* –y que requiere que esté de pie todo el día junto a la Parapsistronica RH– brindará, a la par de su deterioro físico y mental, una nueva panorámica de su espacio de trabajo y cotidiano, lo que fricciona la propia división del trabajo fabril, espacial y socialmente. En este sentido, si bien las secuencias que narran el desenvolvimiento del protagonista en el filme aparecen tematizadas por su extrañeza –visualizada en clave surrealista–, presentan también de forma paralela una particular aproximación a los espacios de trabajo por los que la trama discurre, haciendo del establecimiento manufacturero un protagonista más.

Sin ir más lejos, desde una caracterización compartimentada del establecimiento de Hitesa, signado por las primeras escenas en oficinas y en espacios para labores administrativas y de producción, la nueva posición de trabajo dentro del espacio de la fábrica, le dará a Froilán la posibilidad de establecer miradas casuales con una trabajadora de la sección de tejedurías –organizada a sus espaldas– o de sostener una conversación inaudible con el patrón producto del ruido de las máquinas, haciendo con ello una aproximación a la friccionada sociabilidad al interior del establecimiento manufacturero (Fig. 2).



Fig. 2: “Mirada casual” y “conversación inaudible” de Froilán Pérez al interior de la fábrica Hitesa.

Si bien previo a *Prohibido pisar las nubes* se reconocen realizaciones audiovisuales en torno al espacio de trabajo de los establecimientos manufactureros<sup>5</sup>, estas –en el mejor de los casos– están realizadas de acuerdo a cánones alegóricos<sup>6</sup>, lo que invisibiliza el trabajo productivo en sí o cualquier otro tipo de experiencia. Sin ir más lejos, con anterioridad, la película documental *Morir un poco*, del director Álvaro Covacevich, de 1966, solo muestra lo que parece ser el exterior de una fábrica a la hora de salida de los trabajadores y al protagonista en la figura de un *funcionario enjaulado*, estigmatizando dicha labor y, con ello, el carácter de la narración (Fig. 3).

Sin embargo, casi como si se hubiese marcado un giro temático en torno a las realizaciones, durante los años siguientes –con el *trabajador* como sujeto de enunciación, capaz de organizar fuerzas “fraternas y voluntades para cambios políticos profundos” (Corvalán et al. 10)– las actividades manufactureras al interior de la fábrica y en especial el testimonio de los trabajadores movilizados a partir del desenvolvimiento de la política económica dentro del sector productivo manufacturero representarán un ámbito de interés para los realizadores audiovisuales.



Fig. 3: El trabajador “enjaulado”, las “chimeneas” y la “salida de los trabajadores” de un establecimiento presumiblemente manufacturero en la película documental *Morir un poco* de 1966.

acceder a estos registros audiovisuales. Nos referimos a los documentales *Faíton y obrero*, de 1945, y *Correos y telégrafos*, de 1952.

<sup>6</sup> Aludimos a la referencia recurrente a la película de los hermanos Lumière *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon*, de 1895, recreada en *Morir un poco* (Covacevich, 1966). Dentro del ámbito internacional, un trabajo pertinente que reúne –a modo de ensayo audiovisual– las múltiples referencias que ha recibido esta realización en el cine es *Arbeiter verlassen di Fabrik [Workers leaving the factory]* (Harun Farocki, 1995), disponible en <https://tv-free-europe.eu/workers-leaving-the-factory/>

En otras palabras, si bien previamente el establecimiento manufacturero apareció representado como un espacio de alta complejidad tecnológica, próximo a principios fordistas propios de la automatización de la producción en *Prohibido pisar las nubes*, con un trabajador enajenado tanto por el espacio como por las actividades que realiza en él, dimensión distinguida también en *Morir un poco*, el nuevo panorama ofrecido a partir de realizaciones como *A la mierda los patrones*, de los franceses Alain y Jean Ambrosi, de 1972; *Metamorfosis del jefe de la policía política*, de Helvio Soto, de 1973, y *El poder popular*, de Patricio Guzmán, de 1979, abrió un campo de representación en que la fábrica se articuló dentro de secuencias productivas en las que se detallaban algunas actividades manufactureras en un primer plano y, correlativamente, se fragmentaba un fondo del espacio de diferentes fábricas, entregando von ello un *testimonio tecnológico* en torno al quehacer manufacturero.

En este sentido podríamos preguntarnos: ¿cómo se presenta al establecimiento manufacturero o fábrica?, ¿qué rol asume el espacio de trabajo dentro de estas realizaciones? y, en perspectiva: ¿qué aportes podrían corresponder a un *testimonio tecnológico* para una lectura del período?

#### *A la mierda los patrones: un galpón y una cooperativa*

Un significativo registro audiovisual realizado en torno al espacio fabril de la cooperativa Cootralaco se presenta en *A la mierda los patrones*, breve documental canadiense de los franceses Alain y Jean Ambrosi. En él, desde la exposición del trabajo manufacturero que allí se realiza, se transita por la propia historia de Cootralaco como experiencia de *organización y participación obrera* existente desde 1968<sup>7</sup>, la que es complementada con el testimonio de seis de sus trabajadores.



Fig. 4: Actividades manufactureras de la cooperativa Cootralaco: se distinguen procesos de elaboración tanto dentro del galpón (arriba) como en el patio de trabajo (abajo), dando a ver procedimientos de escasa

Luego de una suerte de prólogo protagonizado por Clotario Blest –fundador de la Central Única de Trabajadores de Chile (CUT) en 1953– y su narración de lo que fue la matanza de los cerca de 3.000 trabajadores en la Escuela de Santa María de Iquique el 21 de diciembre de 1907,

<sup>7</sup> El breve documental de Gerardo Cáceres llamado *La renoleta celeste* (1992) también recoge testimonios de esta experiencia.

el documental nos presenta la cooperativa Cootralaco, una pequeña fábrica de sesenta y seis trabajadores, cuyo rubro es la manufactura e instalación de un único producto: postes de hormigón para luminarias eléctricas. En el desarrollo de su relato, el documental muestra un espacio de trabajo con actividades distribuidas tanto dentro de un “galpón” como fuera de este, en una extensión del predio.

Así, por un lado, mientras al interior del establecimiento se fabrican barras de enfierradura, afuera, en el patio de trabajo, se prepara el hormigón en una betonera, se vierte en el moldaje del poste, se distribuye y empareja a mano, y se espera que fragüe para luego tomarlo con una grúa torre y disponerlo para su transporte en uno de los tres camiones de la empresa (Fig. 4). El destino del poste, como narra dentro del filme Juan Ríos Alcayaga, encargado del Departamento de Electrificaciones, será una de las poblaciones que está construyendo la Corporación de la Vivienda (CORVI)<sup>8</sup>. La historiadora Galia Aguilera describe que la cooperativa Cootralaco estaba ubicada en Berlioz N° 5780, en la comuna de San Miguel, Santiago, y que formaba parte de las 80 fábricas dirigidas por sus trabajadores que para 1972 estaban agrupadas en la Brigada de Trabajadores (57).

En perspectiva, la historia de la cooperativa Cootralaco en *A la mierda los patrones* trasciende como una experiencia de participación obrera inédita en Chile<sup>9</sup>, desencadenada tras la ocupación de la fábrica antes de 1970. Sin embargo, tanto la figura de la organización productiva de “cooperativa” como la del galpón como espacio de trabajo, por un lado, como la infraestructura organizadora del panorama interior de herramientas, máquinas y procedimientos de muchos de los establecimientos manufactureros activos en la ciudad de Santiago en el período, tributarios de la pequeña industria, por el otro, dan a ver parte de los conflictos en torno al desenvolvimiento de la industrialización del país desde décadas pretéritas<sup>10</sup>.

En este sentido, si bien la “participación” de trabajadores en las empresas databa en Chile del Código Laboral de 1924, no fue hasta la década de 1960 que el tema tomó importancia dentro del debate político y entre los propios trabajadores fabriles. Como precisan Zimbalist y Espinoza, fue durante esta década que el tema cobró relevancia, a propósito del impulso y el fomento de la Reforma Agraria –que contemplaba la administración de la tierra por parte de cooperativas campesinas–, la quiebra de pequeñas empresas y el propio pronunciamiento de miembros del partido Demócrata Cristiano en torno a la creación de un área de la economía nacional caracterizada por la administración de los trabajadores. Sin embargo, entre “1965 y 1970, el Estado ayudó a la formación de solo 22 empresas administradas por los trabajadores, todas ellas con escaso capital y con muy escasa repercusión sobre el resto de la economía” (59-60).

<sup>8</sup> La Corporación de la Vivienda (CORVI) fue una institución fiscal creada el 25 de julio de 1953, mediante el DFL N° 285 y regida por la Ley Orgánica 7.600. Siguiendo a los investigadores Aguirre y Rabi, su creación se concibió como la institución que debía concretar la acción estatal en materia de vivienda económica.

<sup>9</sup> Si bien se reconocen experiencias de participación obrera en el período, su articulación desde la organización de cooperativas de trabajadores ha sido un ámbito discretamente estudiado y menos aún registrado audiovisualmente.

<sup>10</sup> Hasta 1966 no existía una definición legal de “pequeña empresa industrial”, sin embargo, ese año, el Servicio de Cooperación Técnica (SERCOTEC) la definió desde tres dimensiones: a) Entre 10 y 30 personas, aproximadamente; b) Inversión fija en maquinaria, equipo y herramientas, entre 10 y 50 sueldos vitales anuales; c) Ventas anuales entre 20 y 200 sueldos vitales anuales.

### *Metamorfosis del jefe de la policía política: secciones de producción y el Área de Propiedad Social de la Economía*

Otro de los registros relevantes del período se puede encontrar en *Metamorfosis del jefe de la policía política*, producción documental realizada por Helvio Soto en 1973. En la misma línea que *Voto + fusil*, anterior película del director, su desarrollo se presenta mezclando una historia de ficción con la documentación audiovisual de los propios acontecimientos del período de la Unidad Popular, ejercicio que en *Metamorfosis...* toma ribetes significativos al incorporar entrevistas a algunos trabajadores después del *paro patronal* de octubre de 1972.

Este episodio coyuntural, leído como una acción política orquestada por la oposición al gobierno, en especial por parte de los gremios patronales agrupados en la Sociedad de Fomento Fabril (SOFOFA), la Confederación de la Producción y del Comercio y la Confederación Nacional de Dueños de Camiones, consistió en una escalada de huelgas nacionales vinculadas del sector productivo que paralizaron fábricas y, en especial, camiones y a la propia locomoción colectiva entre el 11 de octubre y el 2 de noviembre de 1972 (García 5-7). Sin embargo, como presenta Soto, un repertorio de establecimientos manufactureros estatizados siguieron funcionando gracias al compromiso de los propios trabajadores.

La película inicia con una friccionada entrevista en torno a los documentos secretos de la International Telephone and Telegraph Corporation (ITT)<sup>11</sup> –cuyos registros fueron traducidos y publicados para conocimiento público por la editorial Quimantú (ex Zig-Zag) en abril de 1972– en la que el protagonista, *jefe de la policía política* de Salvador Allende, encarna parte del debate político del período en torno a las acciones en contra del gobierno por parte de las grandes empresas. En este sentido, el presentador de la entrevista introduce:

Las empresas multinacionales no cesarán de actuar contra nuestro país; las grandes compañías del cobre, la Kennecott o la Anaconda, los monopolios extranjeros de las más importantes redes de servicios; los bancos, las empresas de distribución de productos. Las compañías no son solamente empresas comerciales. La victoria de Salvador Allende y la Unidad Popular ha hecho que ellas revelen su completa estructura: centros de poder

---

<sup>11</sup> La coyuntura de los “documentos secretos” de la ITT trascendió como un episodio político desencadenado en 1972 a propósito de la exposición de la correspondencia entre ejecutivos de esta multinacional y el entonces jefe de la CIA norteamericana Richard Helms, entre septiembre y noviembre de 1970, tendiente a elaborar un plan mancomunado para impedir la llegada al gobierno de Salvador Allende.

económico, ligados a las más altas autoridades políticas de Estados Unidos...

(Soto 1:08-1:44).

Esta distinción monopólica en torno a las empresas y su capacidad de articular redes de poder económico discurrirá a lo largo de la película, en la que se irá mostrando la polarización social por las calles de Santiago que coronará con el paro de octubre de 1972 y la reacción de algunos trabajadores de fábricas de empresas incorporadas al Área de Propiedad Social. Es en ese momento que el protagonista consulta por los *comités de vigilancia*<sup>12</sup> al interior de los establecimientos manufactureros de la textil ex Yarur al sur de Santiago y de la editorial Quimantú (ex Zig-Zag) a un costado del río Mapocho y recoge testimonios escenificados en los propios espacios de trabajo, con lo cual se caracteriza parte de su funcionamiento y se tematiza la disposición política de los trabajadores entrevistados.



Fig. 5: Interiores de secciones dentro de los establecimientos de la editorial Quimantú (arriba) y de la textil ex Yarur (abajo).

En el caso de los dos establecimientos manufactureros, el registro audiovisual muestra únicamente una de las secciones de la actividad productiva donde en teoría operaban *los comités de vigilancia*. De ahí que la interpretación de la totalidad de los espacios de trabajo y de la organización queda fragmentada. Tanto la textil, filmada en su acceso –con el lienzo escrito: “EX–YARUR. Territorio libre de explotación” cruzando su frontis– y en lo que parece ser una sección

<sup>12</sup> Órgano que funcionó al interior de las fábricas estatizadas para prevenir el boicot de la producción.

de bodegaje, como la editorial Quimantú, visualizada en lo que parecieran ser los talleres de impresión de la empresa, aparecen caracterizando la compartimentabilidad espacial propia de la actividad productiva que en ellas se realizaba, focalizando parcialmente la actividad manufacturera y enunciando correlativamente parte de las complejidades productivas que estos establecimientos administraban (Fig. 5).

En perspectiva histórica, no es de extrañar que el espacio de trabajo de ambos establecimientos se viera solo desde una de sus secciones. Para el período, ambos se distinguían por ser importantes centros de producción a nivel nacional –con una gran cantidad de trabajadores empleados–, y por su dimensión económica y social que, hasta cierto punto, coincidió con el imbricado desenvolvimiento de la creación del Área de Propiedad Social. En otras palabras, coyunturalmente, estos dos espacios de producción eran representativos, al momento de la filmación, de las variaciones procedimentales en torno a la estatización de las empresas monopólicas o estratégicas por parte del Estado. Por un lado, la editorial Quimantú respondía a la compra de activos a la editorial Zig-Zag en febrero de 1971 –con un correlativo cambio tanto de nombre como de énfasis productivo<sup>13</sup>– y, por otro lado, la Textil Yarur –devenida en Ex Yarur–, vivía desde finales de abril de 1971 un inaudito proceso de intervención por parte del Estado<sup>14</sup>. Estas dos experiencias, paradójicamente, en mayor o menor medida, respondieron a la propia movilización de los trabajadores, acciones que signaron la organización de estos en los meses siguientes, sobre todo como respuesta al paro patronal de octubre de 1972 en la coyuntura de los cordones industriales.

### *El poder popular y la homogeneidad de las fábricas del Cordón Industrial “Cerrillos-Maipú”*

Sin duda, una mención aparte merece el monumental trabajo realizado por Patricio Guzmán y sus tres entregas para el documental *La batalla de Chile: La insurrección de la burguesía* (1975), *El golpe de Estado* (1976) y *El poder popular* (1979). Este trabajo, nacido con posterioridad al paro de octubre de 1972 y al calor de la emergencia de salir a filmar lo que pasaba como única forma de abordar una realidad tan espesa, tan recargada (Guzmán 65), dio cuenta, entre otras dimensiones sociales del período, del desenvolvimiento de los cordones industriales en la ciudad Santiago. Así, en sus secuencias se exponen frontis de fábricas intervenidas, reuniones entre trabajadores, movilizaciones de estos en la ciudad y –en especial en *El poder popular*– un sinfín de testimonios de trabajadores, en su gran mayoría dentro de sus propios espacios de trabajo.

A pesar de la homogeneidad que puede emanar del montaje de las secuencias con estas escenas –fenómeno fortalecido tanto por los planos cerrados como por el blanco y negro de las imágenes–, en una segunda mirada, tanto a los entornos que acompañan las entrevistas como a las propias actividades manufactureras –muchas veces captadas en un primer plano por la cámara–, aparece un discreto repertorio de máquinas, herramientas y productos, así como de movimientos

<sup>13</sup> Un importante trabajo que recopila este momento, así como el devenir de la editorial durante el período de la Unidad Popular, es *Quimantú: Prácticas, política y memoria*, libro publicado por Grafito Ediciones en 2018 y escrito por María Isabel Molina (ed.), Marisol Facuse e Isabel Yáñez.

<sup>14</sup> Un relevante trabajo que recoge este momento es *Tejedores de la Revolución: Los trabajadores Yarur y la vía chilena al socialismo*, del historiador norteamericano Peter Winn, trabajo publicado originalmente en inglés por la Oxford University Press en 1984, traducido al español y publicado por la editorial LOM en 2004.

propios del trabajo en sí, como testimonio del espacio manufacturero, signando con ello procesos de producción diferenciados a la par que el reconocimiento de establecimientos específicos.

Sin ir más lejos, dentro del Cordón Cerrillos –ámbito político-territorial recurrente dentro del documental– se reconocen, entre otros, los establecimientos de Cobres Cerrillos, donde la cámara fija en el puente grúa recorre a lo largo el espacio laboral mostrando diferentes estaciones de trabajo; el de la Compañía Industrias Chilenas “CIC” S.A., donde, en un segundo plano, trabajadores manipulan “piezas de tubos” en lo que parecen ser actividades propias del armado de bicicletas; y el de Industrias Conserveras Perlak S.A., donde una trabajadora –una de las pocas mujeres que aparece en el documental– realiza manualmente el armado y el llenado de una pequeña caja de cartón, *packaging* de las calugas de “caldos Witt”, uno de los productos de la empresa (Fig. 6).

En perspectiva, no es de extrañar que la coyuntura de los “cordones industriales” –fenómeno ampliamente historiografiado a la fecha<sup>15</sup>– representara para Guzmán parte de esa realidad espesa y recargada protagonista de aquellos años. Si bien la presión de muchos trabajadores fabriles por pertenecer al Área Social de la Producción fue una realidad que desbordó la agenda política y económica de la Unidad Popular, al interior de muchas fábricas cierto fenómeno de autonomía se sobrepuso a cualquier dirección emanada por el gobierno, en especial luego de las acciones de solidaridad de la clase trabajadora trascendidas como reacción al paro patronal de octubre de 1972.

En este sentido, si bien la mirada o el encuadre cinematográfico de Guzmán distinguió al trabajador por sobre la fábrica –al mostrar a cerca de una treinta de testimonios de trabajadores fabriles en primer plano–, la gran mayoría de estos se encontraba dentro de sus establecimientos trabajando o a punto de comenzar sus actividades. El registro, más que puntualizar acerca de uno o más establecimientos, en perspectiva aunó a estos en un énfasis común, propio de la coyuntura de los cordones industriales y de los debates entre los trabajadores, aproximando al espectador la imagen de una fábrica colectiva y social, idea compartida por muchos de los entrevistados.

<sup>15</sup> Desde los primeros trabajos etnográficos desarrollados por Rosemond Cheetham, Alfredo Rodríguez, Gastón Rojas y Jaime Rojas en 1972, hasta el propio libro *La batalla de Chile: Historia de una película*, de Patricio Guzmán en 2020, se reconocen al menos 50 trabajos que abordan la coyuntura de los cordones industriales.



Fig. 6: Trabajadores del Cordón “Cerrillos-Maipú” entrevistados en medio de sus labores manufactureras.

### Un fondo difuso y profundo

Las secuencias y encuadres de interiores de fábricas tematizadas en las realizaciones audiovisuales revisadas nos acerca a una realidad dispar y compleja. Como gran ámbito espacial de producción manufacturera comparecen desde el *galpón*, con una actividad productiva más próxima a una artesanía mecanizada –es decir, de valencias tecnológicas tributarias de procesos manuales más que de mecanizados– hasta *establecimientos* de mayor envergadura, *compartimentados* en secciones productivas y con una alta dotación de procesos asistidos por máquinas. Sin embargo, más que dejar ver las polaridades entre fábricas según esta distinción, la realidad testimonial de estos espacios –sobre todo en el documental *El poder popular*– pareciera trascender como una mezcla de ambas en su registro de valencias tecnológicas diferenciadas fábrica a fábrica.

Correlativamente, sobre este fondo difuso del espacio del establecimiento manufacturero en el período, estas realizaciones visualizaron en su conjunto gran parte de la coyuntura política y económica del país dentro de esta área productiva. En otras palabras, al permitir una lectura que fortalece aún más las diferencias entre los establecimientos, ya sea desde una emergente organización en cooperativas en *A la mierda los patrones* o desde su incorporación al Área de

Propiedad Social en *Metamorfosis del jefe de la policía política* y en *El poder popular*, la fábrica, a pesar de comparecer como un fondo difuso, se articula como una profunda dimensión del período, ya sea por las preocupaciones del gobierno en torno a la producción industrial del país o por la propia capacidad de los trabajadores de asumir la producción manufacturera como un aliciente de cambios y transformaciones para sus vidas.

Finalmente, volviendo a la vida de Froilán Pérez en *Prohibido pisar las nubes* y el peso de la tecnología en su propio devenir, si bien no todas las fábricas del período eran como ahí se muestra, podríamos preguntarnos hasta qué punto las herramientas, las máquinas y los procedimientos de cada una de ellas comparecieron como acicate político del período. Con seguridad este tipo de cuestionamiento exigiría profundizar aún más en ese *testimonio tecnológico* heterogéneo de la fábrica en ese momento histórico, oportunidad que con seguridad podría iluminar aún más el conocimiento sobre el trabajo manufacturero y las oportunidades de sentido político que se le pueden dar a este.

## Referencias

- Aguilera, Galia. *Proceso de desalienación en los trabajadores de la fábrica Cootralaco (1968-1973)*. Tesis de Licenciatura en Historia. Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, 2010.
- Aguirre, Beatriz y Rabí, Salim. “La trayectoria espacial de la Corporación de la Vivienda (CORVI)”. *Diseño Urbano y Paisaje*, 6.18 (2009). Web. [http://dup.ucentral.cl/pdf/18\\_trayectoria\\_espacial\\_b.pdf](http://dup.ucentral.cl/pdf/18_trayectoria_espacial_b.pdf)
- Ambrosi, A y Ambrosi, J. (Directores). *A la mierda los patrones*. Videografo, Canadá, 1972. Película documental.
- Cáceres, Gerardo (Director). *La renoleta celeste*. Cinedrama Producciones, Chile, 1992. Video cortometraje documental. Vimeo, 28 dic. 2013. Web. 4 may. 2023. [https://vimeo.com/69337894?fbclid=IwAR2KgR1xdOG0Md\\_VZ78EsFCpLKfglhx48qPXp6NPQA0ZtyKfiJvxESffaI4](https://vimeo.com/69337894?fbclid=IwAR2KgR1xdOG0Md_VZ78EsFCpLKfglhx48qPXp6NPQA0ZtyKfiJvxESffaI4).
- Castillo, Sandra. *Cordones Industriales: nuevas formas de sociabilidad obrera y organización política popular (Chile 1970-1973)*. Santiago: Escaparate, 2006. Impreso.
- Corvalán, Luis et al. *Programa Básico del gobierno de la Unidad Popular*. Santiago: Candidatura Presidencial de Salvador Allende, 1969. Impreso.
- Covacevich, Álvaro (Director). *Morir un poco* [Película]. Álvaro Covacevich Producciones, Chile, 1966. Película.
- Farocki, Harun (Director). *Arbeiter verlassen di Fabrik* [Workers leaving the factory]. 1995. Video. Vimeo, 23 nov. 2011. Web. 4 may. 2023. [https://vimeo.com/59338090?embedded=true&source=video\\_title&owner=12356355](https://vimeo.com/59338090?embedded=true&source=video_title&owner=12356355).
- García, Patricio. *Los gremios patronales*. Santiago: Quimantú, 1972. Impreso.
- Gaudichaud, Franck. *Chile 1970-1973: Mil días que estremecieron al mundo*. Santiago: LOM, 2016. Impreso.

- Guzmán, Patricio. *La batalla de Chile: Historia de una película*. Santiago: Catalonia, 2020. Impreso.
- (Director). *El poder popular* [Documental]. Equipo Tercer Año. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Cuba, 1979. Película documental.
- Honold, Juan y Poblete, Jorge. “Radiografía de la Metrópoli: El Plan Regulador Intercomunal de Santiago”. *AUCA*, 2 (1966), 34-40. Web. <https://revistaauca.uchile.cl/index.php/AUCA/article/view/57439/60912>
- INE. *IV Censo Manufacturero*. Santiago: INE, 1967. Impreso.
- INE. *Anuario de Industrias Manufactureras año 1972*. Santiago: INE, 1972. Impreso.
- Kramarenco, Naum (Director). *Prohibido pisar las nubes*. Chilencine, Chile, 1970. Película.
- López, Ana et al. *Reconstruyendo la historia con sus protagonistas: Testimonios de los Cordones Industriales*. Santiago: Academia de Humanismo Cristiano, 2014. Impreso.
- Molina, María Isabel. *Quimantú: Prácticas, política y memoria*. Santiago: Grafito, 2018. Impreso.
- Soto, Helvio (Director). *Metamorfosis del jefe de la policía política*. Janus Film, Telecinema, Chile, 1973. Película docuficción.
- Winn, Peter. *Tejedores de la Revolución: Los trabajadores de Yarur y la vía chilena al socialismo*. Santiago: LOM, 2004. Impreso.
- Zimbalist, Andrew y Espinosa, Juan G. *Democracia económica: La participación de los trabajadores en la industria chilena, 1970-1973*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. Impreso.

---

Recibido: 3 de Mayo de 2023  
Aceptado: 27 de Junio de 2023

## A 50 años del Golpe de Estado: El protagonismo popular en la experiencia del Teatro Experimental Popular Aficionado

50 years after the dictatorship: Popular leadership in the experience of the Popular Amateur Experimental Theater

**Pamela Fica Molina<sup>1</sup>**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, FACULTAD DE LETRAS

 [HTTPS://ORCID.ORG/0009-0002-8103-6541](https://orcid.org/0009-0002-8103-6541)

**Resumen.** Las expresiones culturales y artísticas siempre han existido en la historia de las comunidades, se van construyendo y nutriendo del acontecer social, es así como el teatro se ha posicionado como una expresión artística - política fundamental para los procesos históricos que ha vivido América Latina. El presente estudio tiene como propósito establecer una reflexión sobre la experiencia del Teatro Experimental Popular Aficionado, iniciativa teatral vinculada al proceso chileno de la Unidad Popular, evidenciando una concreción de las ideas culturales que tenía el gobierno encabezado por Salvador Allende. Se profundizará, a lo largo de los párrafos, en la materialización del protagonismo popular en el proyecto del T.E.P.A., a través de sus escritos, personajes, temáticas y recepción popular, es decir, su interacción concreta con los sectores marginados de la sociedad. Al mismo tiempo, revalorar a Isidora Aguirre, dramaturga chilena y precursora del T.E.P.A., Aguirre explicita su adhesión a la Unidad Popular, aportando a este proyecto desde la vereda cultural con el objetivo de concientizar y educar a la población sobre ideas y medidas del gobierno popular a través de lo que denominó Aguirre “propaganda política con forma teatral”. Pertinente es retomar esta experiencia teatral a cincuenta años del golpe de estado, pues no se puede omitir estos proyectos que nacieron en lo profundo de la gente con un horizonte de transformación colectiva. La investigación se enmarca en la concepción de teatro popular que desarrolla el T.E.P.A. y su enraizamiento con el corazón del pueblo, sus realidades y problemáticas cotidianas.

**Palabras clave.** Teatro, Isidora Aguirre, Unidad Popular, Memoria.

**Abstract.** Cultural and artistic expressions have always existed in the history of communities, they are being built and nurtured by social events, this is how theater has positioned itself as an artistic - political expression that is fundamental to the historical processes that Latin America has experienced. The purpose of this study is to establish a reflection on the experience of the Amateur Popular Experimental Theater, a theatrical initiative linked to the Chilean process of Popular Unity, evidencing a concretion of the cultural ideas that the government headed by Salvador Allende had. Throughout the paragraphs, the materialization of popular leadership in the T.E.P.A. project will be deepened, through its writings, characters, themes and popular reception, that is, its concrete interaction with the marginalized sectors of society. At the same time, revaluing Isidora Aguirre, Chilean playwright and precursor of T.E.P.A., Aguirre makes explicit her adherence to Popular Unity, contributing to this project from the cultural side with

<sup>1</sup> Estudiante Magíster en Letras mención Literatura en Pontificia Universidad Católica de Chile. Titulada de Pedagogía en Castellano y Licenciatura en Educación, mención Castellano en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Mail. [pamela.fica2017@umce.cl](mailto:pamela.fica2017@umce.cl). Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

the aim of raising awareness and educating the population about ideas and measures of the popular government through what Aguirre called "political propaganda in theatrical form." It is pertinent to resume this theatrical experience fifty years after the coup, since these projects that were born deep within the people with a horizon of collective transformation cannot be omitted. The investigation is part of the conception of popular theater developed by the T.E.P.A. and its rooting in the heart of the people, their daily realities and problems

**Keywords.** Theatre, Isidora Aguirre, Popular Unity, Memory.

## Introducción

El teatro siempre ha servido como un espacio sumamente político, donde su vínculo con el acontecer histórico es innegable. Lamentablemente, cuando se estudia una época histórica, la óptica se enfoca en múltiples elementos, pero comúnmente el ámbito cultural o artístico se suele postergar. Es así que, en el caso de la Unidad Popular, periodo histórico chileno, las investigaciones, en su mayoría, suelen dejar de lado las experiencias artísticas de esos años, sin embargo, a pesar de su poca palestra, el quehacer teatral tuvo un papel fundamental en el proceso previo y durante el gobierno de Salvador Allende.

En este sentido, abordar el ámbito cultural dentro de un momento histórico chileno tan álgido como lo fue la Unidad Popular se vuelve imprescindible para entender las problemáticas populares de ese entonces. Particularmente, interiorizarse en las expresiones teatrales, las cuales están estrechamente vinculadas al sentir popular de la población, por lo que, en más de una ocasión, develan lo más profundo y cotidiano de los sectores marginales de la sociedad.

El presente trabajo tiene como objetivo, por un lado, generar una reflexión de una experiencia teatral chilena que surge al alero del proyecto político de la Unidad Popular, el Teatro Experimental Popular Aficionado, reflexión centrada en el análisis del teatro popular en Chile. Por otro lado, identificar sus características como manifestación de protagonismo popular. El presente trabajo se desarrolla como artículo de sistematización literaria, dotando la reflexión de autores conceptuales referentes al teatro como Bertolt Brecht y Augusto Boal, quienes otorgan un panorama teórico y práctico respecto al desarrollo del teatro y su experiencia en el territorio latinoamericano. Asimismo, el desarrollo metodológico se llevará a cabo a partir de un enfoque cualitativo, teniendo como objetivo central el análisis de dos obras que son parte del Teatro Experimental Popular Aficionado y su experiencia como teatro popular en Chile durante los primeros años de la década de los setenta. En este sentido, por un lado, se revisarán ciertos fundamentos del Teatro Popular, enfatizando en la realidad latinoamericana, en relación a su riqueza cultural y organizativa para los sectores populares de la sociedad; por otro lado, se profundizará en dos obras del T.E.P.A., las cuales permitirán desarrollar una identificación de ciertos elementos del teatro popular.

Puede ser que en más de una ocasión se pregunte el porqué de retomar ciertas experiencias, siendo que han pasado más de cincuenta años de su nacimiento. Como sujetos históricos, se vuelve sumamente necesario retomar procesos pasados para comprender y nutrir el presente, pues tanto la historia como la práctica teatral son procesos dialógicos a lo largo de los años, entrelazando los sucesos políticos con las experiencias teatrales. El sentido de este trabajo radica, principalmente, en retomar y visibilizar el proyecto cultural-político de aquella época, la cual tenía al pueblo como protagonista con el fin de reconocer lo que significó una etapa como esa para la historia de nuestro país.

## El Teatro Experimental Popular Aficionado como manifestación del sentir popular chileno

Las iniciativas teatrales en Chile han estado presentes a lo largo de toda la historia, no solamente en grandes escenarios, también de manera informal en espacios cotidianos de las personas. Esta nueva óptica de hacer teatro como lo fue la experiencia del T.E.P.A. retoma experiencias y raíces de varias décadas atrás. Si se remonta al contexto histórico de las pampas salitreras del norte y las minas de carbón en el sur, ya se observan los inicios de la tradición del teatro obrero, el cual tenía un carácter formativo, es decir, el teatro como medio de enseñanza y formación política a las y los trabajadores, tal como lo afirma Isidora Aguirre en Teatro Experimental Popular Aficionado (2019):

En esos tiempos quien le dio gran impulso al teatro popular fue el líder de los nacientes partidos de izquierda, Luis Emilio Recabarren. se servía él del teatro como un medio de enseñanza y formación política (...) Recabarren creía en la efectividad del teatro para la formación política, recurriendo a las emociones como vehículo de las ideas. Trataba de formar conciencia en su auditorio incitarlos a la unión y a la lucha organizada para hacer valer sus derechos (21).

Tanto las obras de la época salitrera como las del T.E.P.A. tenían por objetivo transformar al Pueblo, llevándolos de una actitud pasiva a ser sujetos activos que comprenden, dialogan, representan y transforman sus problemas cotidianos. Durante las décadas de los sesenta y setenta las iniciativas teatrales tuvieron en su corazón a los sectores marginados de la sociedad, visibilizando sus problemáticas y necesidades. Asimismo, se construyó un tipo de teatro comprometido con el pueblo, posicionando una postura política clara, tal fue el caso del Teatro Experimental Popular Aficionado (T.E.P.A.). El Teatro Experimental Popular Aficionado fue un proyecto teatral que nace el año 1970, bajo la dirección de la dramaturga chilena Isidora Aguirre Tupper (1919 - 2011), experiencia que toma como bandera la consigna “propaganda política con forma teatral” y que se crea a partir de la propuesta que hace Salvador Allende a la dramaturga de montar la obra *Los que van quedando en el camino* en la campaña de la Unidad Popular. Sin embargo, la respuesta de Aguirre fue negativa, debido a la imposibilidad de trasladar el montaje del Teatro Nacional Chileno, propone un tipo de teatro que cumplirá los fines propagandísticos que Allende buscaba, tal como lo afirma Aguirre (2019):

Escribir libretos breves, alusivos a la campaña, que podían montarse sin costo con un pequeño grupo de actores aficionados (...) Para nosotros era un gran incentivo

contribuir con el teatro a la campaña, contando con lo más esencial: un público popular que se congregaba para el acto político (...) Aunque nuestro campo era limitado, si se compara con la difusión masiva de los medios de comunicación, nos alentaba el hecho mismo de sumarnos a esta participación colectiva (16-17).

Si bien la respuesta de Isidora Aguirre fue negativa respecto a la propuesta inicial de Salvador Allende, la dramaturga se propone no abandonar el objetivo de ser parte del proyecto de la Unidad Popular, a través de lo que se tuviera a mano, aunque fuese lo mínimo. El comenzar con proyecto del T.E.P.A. supone una toma de posición explícita de Isidora Aguirre con el proyecto de la Unidad Popular, tal como lo señala Andrés Grumann en “¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la <<propaganda política con forma teatral>> de Isidora Aguirre”: “La dramaturga incursiona en una nueva etapa de su vida política, debido a que Salvador Allende, tras ver la representación de Los que van quedando en el camino, solicita realizar una gira teatral que tenga por espectáculo esta obra” (Grumann, 2013).

Lo importante recaía en el sentido ideológico del proyecto del Teatro Experimental Popular Aficionado, esto es la necesidad de construir conciencia en los sectores marginados de la sociedad, en este caso, a través de la cultura y el teatro como herramienta para que la gente se informara y fuese parte del gobierno popular, tal como lo comenta Aguirre (2019):

Nuestro objetivo, como ya dije, era incorporarnos con el teatro como medio de propaganda, a la gigantesca tarea que nos ocupaba desde comienzos de 1970: la candidatura presidencial de Salvador Allende. Y nuestra consigna: “No basta conseguir votos, hay que hacer conciencia para convertir al que da su voto en decidido defensor del gobierno popular” (26).

Es pertinente detenerse un momento en la dramaturga que estuvo a la cabeza del proyecto teatral, pues sin su compromiso político no hubiera existido aquel proyecto que hoy en día se recuerda con tanto anhelo. Isidora Aguirre es hoy, sin duda, una de las autoras más destacadas de Chile si de producción teatral se trata. Su compromiso político y constante vínculo artístico con el pueblo la convierte en una referente importante para cualquiera que se haya acercado a alguna de sus obras, lo que se evidencia en su iniciativa del Teatro Experimental Popular Aficionado y sus múltiples obras y acciones realizadas a lo largo de los años. Javiera Larraín en “Configuraciones en conflicto en la dramaturgia de Isidora Aguirre. Un estudio comparado entre el teatro épico brechtiano y las configuraciones melodramáticas sociales latinoamericanas” (2017) afirma que:

Aguirre se instala –con una profunda sensibilidad social– como una dramaturga que honra a los excluidos, marginados y muertos de la Historia, en pos de construir un

futuro en el relato social que no olvide a quienes la Nación, los gobernantes –y en ocasiones el propio pueblo– han dejado atrás (396).

Asimismo, el nombre del proyecto no es al azar, sino que contempla idearios políticos y teatrales respecto al acontecer social de la época, evidenciando poco a poco la noción de “popular” y su importancia para el proceso social que Chile estaba llevando a cabo. Andrés Grumann en “Artistas de una revolución teatral de masas. Imaginarios de 43 dirección, coreografías grupales y estrategias dramáticas en Isidora Aguirre, Patricio Bunster y Víctor Jara” (2015) comenta lo siguiente:

Se trataba de un teatro experimental porque la propuesta teatral pretendía cuestionar y dar un giro a las formas tradicionales de escenificación, vinculándola con el agit-prop o teatro de agitación político con un fuerte componente de sátira política y componente social. Popular porque se trató de una forma teatral dirigida a la clase trabajadora: los pobladores y obreros (también presos), quienes configuraban las masas y a cuyos oídos la política deseaba llegar con su discurso. Aficionado porque se trató de un teatro hecho para y con los trabajadores presos y pobladores que participaban del taller de construcción dramática que llevaba a cabo Aguirre en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (11).

Este compromiso teatral con la clase trabajadora y el pueblo se observa desde los inicios del T.E.P.A. hasta sus diversas manifestaciones durante los cortos años que alcanzó a desarrollarse. El Teatro Experimental Popular Aficionado estuvo compuesto por un grupo de expresiones teatrales durante la Unidad Popular: teatro de agitación política para la campaña de Allende, trabajo con los reos en la penitenciaría, Los Cabezones de la Feria, entre muchas otras experiencias (Aguirre, 2019). Es decir, existe una preocupación evidente del proyecto de la Unidad Popular por el desarrollo cultural y artístico del pueblo, en este caso, encausado desde la vereda del teatro.

### **Contribución teórica al análisis del Teatro Experimental Popular Aficionado y su conceptualización como teatro popular**

Se observa la preocupación constante de Aguirre por los problemas y necesidades de los sectores pobres de la sociedad, de personas que (sobre)viven al margen en una realidad totalmente indigna, donde no pueden desarrollarse plenamente, pero que encuentran en la

propuesta liderada por Salvador Allende una alternativa democrática para construir una sociedad diferente, donde el quehacer artístico y teatral no fuese algo alejado de los sectores populares, sino que, por el contrario, se configurase desde sus realidades como explotados.

Teóricamente, Isidora Aguirre recoge múltiples elementos conceptuales que contribuyen a la creación del T.E.P.A., principalmente experiencias de Augusto Boal y conceptualizaciones de Bertolt Brecht. De este último utilizará su propuesta teórico teatral, la cual sirve de puntapié para abordar las características principales del teatro épico-marxista, la exposición de su teorías e ideas serán extraídas de su *Breviario de Estética Teatral* (1963). La concepción histórica de Brecht es indispensable para la formulación de su teatro épico. De esta forma, el factor histórico-político es el núcleo de cualquier representación artística, por ende, el teatro no es ajeno a su intrínseca historicidad. Por eso, no es erróneo plantear que, tal como lo afirma Brecht: “Todo depende de la «historia»: ésta es el corazón de la manifestación teatral. Puesto que de lo que sucede entre los hombres, los hombres mismos conocen todo lo que puede ser discutible, criticable, mudable” (39). Es decir, existe un evidente compromiso político que el arte, en este caso, el teatro, debe tener. A partir de esta idea, Raúl Sciarretta, con el fin de esclarecer el estudio de Brecht a través del prólogo del *Breviario de Estética Teatral*, nos comenta que: “los teóricos y artistas neutralistas y de derecha pretenden hace tiempo inventar una imagen parcial del artista, aceptando sus obras luego de «perdonarles» su ideología, buscando establecer una separación entre arte y política” (8). En esta última cita, se evidencia una lejanía de las expresiones teatrales que se denominan como “no políticas”, pues todo quehacer artístico supone implícita o explícitamente una toma de posición: “Por eso decimos que la toma de posición es otro elemento imprescindible del arte dramático; y esa elección hay que hacerla fuera del teatro” (Brecht, 33). Lo anterior lo recoge abiertamente el Teatro Experimental Popular Aficionado, pues se configura como un proyecto no neutral ideológicamente y siendo parte de manera activa de un tipo de propaganda política, pero, como dice Aguirre, con forma teatral.

Augusto Boal también se configura como un autor que, a través de su libro *Teatro del oprimido* (1974), proporciona postulados teatrales conectados a la realidad latinoamericana y, debido a aquello, se puede relacionar al proyecto de Isidora Aguirre para complementar sus ideas de un teatro popular y comprometido. Boal entiende que situar el teatro con el carácter netamente popular es un reflejo de la “no neutralidad” para Latinoamérica. Situar ideológicamente desde una vereda no se limita en términos discursivos, sino también es necesario llevar esa posición a hechos concretos, en el caso del teatro, comprender a quienes está destinado este tipo de teatro y cómo lograr que esas personas se empoderen cada vez más fuera y dentro de la escena artística, ya que la herramienta teatral tiene la capacidad de servir como uno de los tantos medios que tiene la clase oprimida para liberarse. Es así que Boal comenta que el teatro debe ser una práctica contextualizada al público, pues así logra encontrar un real sentido:

Experiencias que hicimos considerando el teatro como lenguaje, apto para ser utilizado por cualquier persona tenga o no aptitudes artísticas. Intentamos mostrar en la práctica cómo puede ser el teatro puesto al servicio de los oprimidos para que estos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos (Boal, 17).

Se comprende que, a través del teatro, el sujeto popular que observa alguna obra, debe comprender la necesidad de acción y no ensimismamiento, pues, tomando en cuenta el extrañamiento que plantea Brecht, el público debe reconocer que su rol activo no se limita a un escenario o sala de teatro, sino que se desarrolla fuera de este, donde la realidad chilena de la época debía ser transformada. Esta capacidad de acción cobra sentido en la liberación del espectador, quien tiene la necesidad (y deber) no solo de imaginar una sociedad nueva, sino también de construirla. Tal como lo señala Boal:

El espectador es menos que un hombre y hay que humanizarlo y restituirle su capacidad de acción en toda plenitud. Él debe ser también un sujeto, un actor, en igualdad de condiciones con los actores, que deben ser también espectadores. Todas estas experiencias de teatro popular persiguen un mismo objetivo: la liberación del espectador, sobre quien el teatro ha impuesto visiones acabadas del mundo (58).

Es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, la masa "espectadora", el ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática la realidad fuera de esta. Siguiendo a Boal, este señala que "Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas: ¡es un ensayo de la revolución!" (59). Pues la práctica del teatro funciona como un espacio donde se pueda imaginar e, incluso, ensayar un proceso revolucionario, no obstante, este ensayo no reemplaza la acción real: "por supuesto, pienso que la huelga es más importante. Más que el ensayo de la huelga. El teatro no reemplaza la acción real. Pero puede ayudar para que esta sea más eficaz" (229).

Ahora que se tienen presentes los dos autores que señalan elementos teatrales adecuados para analizar el T.E.P.A., es pertinente detenerse en el concepto de "popular", pues tanto los autores revisados recientemente como Isidora Aguirre beben de este concepto para nutrir sus experiencias y postulados teatrales. Se puede ver como en el territorio nacional, al igual que a lo largo de Latinoamérica, el teatro posee un estrecho vínculo con las problemáticas cotidianas, sociales y políticas de la población. Es en base a esta realidad, donde lo "popular" aflora y se hace cada vez más presente en la escena teatral. En este sentido, Brecht comenta lo siguiente:

El teatro popular favorece la incorporación plena del ser humano a su historia colectiva, a fin de adoptar y consolidar los puntos de vista de quienes lo integran.

Al hablar de popular nos referimos al pueblo que participa de la realidad y que se apodera de ella, la impone, la condiciona. Pensamos en un pueblo que hace historia,

que transforma al mundo y se transforma a sí mismo. Pensamos en un pueblo luchador y, por tanto, vemos implicaciones combativas en el concepto popular (63).

Esa conceptualización de popular que plasma Brecht lo toma Aguirre para el T.E.P.A., pues esta experiencia teatral propone y construye un pueblo que transforma su alrededor, dotando el concepto “popular” del adjetivo combativo, alejado de la pasividad que existía (y existe) en el teatro clásico. Pasividad dentro y fuera del escenario, ya que antes de la Unidad Popular no se observó una intención de desarrollo cultural en el pueblo, marginando a las masas pobres de inquietarse con el teatro.

### **La propaganda política con formal teatral como manifestación de protagonismo popular chileno**

“Un teatro combativo, con contenidos sociales, tiende a incorporar esas características para ser atractivo (62), esto lo señala Isidora Aguirre (2019) para otorgar una adjetivación al tipo de teatro que llevaba a cabo el T.E.P.A., no cualquiera, sino la característica de ser una práctica combativa. El ámbito cultural que desarrolló la Unidad Popular, tanto en la campaña como en la presidencia fue un elemento sumamente importante para la educación de los sectores populares, conjugando el arte con la política y haciendo parte a todas las personas en las transformaciones sociales de la época. La intencionalidad estaba centrada en incorporar al pueblo en el proyecto de la Unidad Popular. No solamente se trataba de la construcción de un pueblo soberano en términos culturales que fuese capaz de crear sus propias expresiones artísticas, sino que también, e incluso más importante, se trataba de combatir la alienación de las masas populares a través de la herramienta cultural, como lo señala Nadinne Canto en “El lugar de la cultura en la vía chilena al socialismo. Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular” (2012):

Es de fácil constatación que el socialismo a la chilena apostó firmemente por la construcción de un Hombre Nuevo a través de la cultura, concebida esta como un horizonte de integración indispensable para el asentamiento de una nueva forma de relación social (154).

El teatro se configura como una herramienta donde el pueblo puede expresar sus necesidades y problemáticas, empoderándose del escenario y llegar cada vez más a un número mayor de personas que se compromete con el cambio social que se vivía en aquella época en Chile, valorando al teatro como una herramienta de toma de conciencia de la clase explotada. Es así como el T.E.P.A. se construyó en el seno de las realidades populares, desde sus sentires y anhelos, a veces sin los medios ideales para realizar una obra de teatro, pero con todas las intenciones de llevar a la calle una expresión teatral que permitiera reunir a la gente alrededor de un quehacer que entremezcla lo político con lo teatral. Aguirre (2019) señala que al momento de realizar las obras debían entregar lo máximo posible con los recursos que tuvieran a disposición, los cuales en la mayoría no fueron los ideales: “Las obras del T.E.P.A. no requerían

tantos ensayos ni costos, ya que el lema de aquel momento era “adaptarse a los medios disponibles con creatividad, y entregando lo máximo con los mínimos recursos disponibles” (Aguirre, 29). Al momento de avanzar el proyecto del T.E.P.A., las personas que fueron participando en las obras ya no fueron actores sujetos con más preparación, sino que Aguirre terminó con muchachos de las poblaciones para participar en las obras del T.E.P.A. “Se dirigen a un público popular, en calles y poblaciones, con los textos grabados, usando amplificadores” (Aguirre, 175). Asimismo, la regularidad de los montajes fueron un elemento importante a destacar, al igual que lo señala Isidora Aguirre:

Estos actos de propaganda tendrían lugar cada sábado y domingo, durante los tres meses anteriores a las elecciones presidenciales de septiembre. Antes que participara el orador, se programaban espectáculos para atraer a los pobladores: se empezaba con teatro infantil, algo de folclore y a eso de las 7 de la tarde, nuestra participación (16).

Como se señaló anteriormente, la experiencia del T.E.P.A. incluyó diversos trabajos y prácticas teatrales, uno de ellos fue Los cabezones de la feria, En definitiva, Los “Cabezones de la Feria” (1971) fue una especie de actualización del T.E.P.A. que, luego de cumplir su objetivo, buscaba ponerse a la altura de lo que su tiempo y contexto histórico le exigía. Esta y otras múltiples iniciativas que Aguirre desarrolló entre 1969 y 1973 se configuran como experiencias de teatro popular, donde la dramaturgia tuvo diversos roles y participación. Se aprecia que Aguirre separa el T.E.P.A. de otras experiencias de teatro popular, valiéndose principalmente del criterio de su grado de participación en cada proyecto. Sin embargo, trata todas las experiencias bajo el mismo alero: iniciativas de teatro popular. Lo anteriormente dicho, sumado a la cronología que la autora da de las iniciativas (1969- 1973), hace pensar que tanto Los Cabezones de la Feria como el T.E.P.A. son proyectos distintos, que obedecen a momentos sociopolíticos diferentes, pero que, según la misma autora, se engloban dentro de las experiencias de teatro popular en las que ella se involucró a finales de los sesenta y comienzos del setenta. En definitiva, perfeccionando la conclusión anterior, y, ya considerando la separación entre ambos proyectos, es indiscutible que el T.E.P.A. de cierta forma engloba Los Cabezones de la Feria, espacio que, siguiente a Cristian Aravena en su tesis *Márgenes desbordados: Dramaturgias del Teatro Político chileno en la época de los años sesenta* (2019), señala lo siguiente:

Este experimento teatral consistió en construir unas cabezas gigantes, de papel maché y rejillas, cuyas vestimentas eran grandes túnicas de colores, la boca de los cabezones eran los ojos de los manipuladores. Llegaban a medir hasta 2,5 metros de alto, permitiendo gran visibilidad a distancia o en grandes espacios. Los

personajes contruidos eran tipos sociales que quedaron más o menos establecidos desde la primera historia para todas las que precedieron (128).

La escritura de los libretos debía de ser simple, pues la representación tendría lugar en un ambiente callejero y dirigido a un público popular, por lo que el lenguaje ocupado y la transmisión de un mensaje directo fueron elementos importantes (Aguirre, 2019, p.50). Además, junto con la escritura de los distintos libretos, nacieron personajes prototípicos que se encuentran a lo largo de la producción dramática de Los Cabezones de la Feria. Estos personajes son Juan y Juana Pueblo, quienes representan al estrato popular; El Director o Drill, quien presentaba el espectáculo; Míster Dollar, quien representa el fantasma del imperialismo; El Señor Escudo, que representaba el peso chileno (Aguirre, 2019, p.51).

Estas cabezas gigantes, las cuales permitían ver a los actores y actrices por un orificio en la boca, fueron tan importantes que formaron parte del nombre de la organización teatral. Con respecto a su confección, la misma Isidora Aguirre nos comenta que en un inicio fueron seis, las cuales fueron contruidas con “papel maché” sobre rejilla de alambre (50).

Esta ornamentación de Los Cabezones de la Feria fue un elemento particular de distinción, donde la puesta en escena, a pesar de su escasez de recursos, lograban poner en escena un espectáculo llamativo que logra retener la atención del público y entrega un mensaje político a través del teatro. Centrándose como ejemplo en la obra “El que fue a convencer y salió convencido” (1972), la dramaturga describe la escena así:

Teatro didáctico popular. Grandes cabezas con la abertura de la boca a la altura de los ojos, largas y vistosas túnicas. Diálogos grabados, uso de amplificadores, mientras Los Cabezones miman la acción con amplios movimientos, al ser vistos desde cierta distancia. Los personajes iniciales, en este libretto, fueron modificados para los que debían confeccionar en Arica (Aguirre, 2019, 191).

Los temas de los diferentes sketches si bien eran siempre con una intencionalidad política, también utilizaban el mecanismo del humor y la caricatura para hacer más amenas las representaciones teatrales y acercarlas a la gente, tal como lo señala Marcia Martínez en Teatro y Fulgor (2016): “Coincidiendo con Bertolt Brecht, el humor para Aguirre aparece como un bálsamo, no como anomalía ni estrategia de disfraz, sino vida en tanto inteligencia y equilibrio” (41). En el texto La verdad detrás de la mentira (1972) se entregan diversas representaciones teatrales que entregan un mensaje implícito, pero que permite la educación política, por ejemplo, en el siguiente fragmento, donde ocupan a Dril para simbolizar la imagen de la derecha chilena y el imperialismo; por otro lado, Juan y Juana representando al pueblo: Dril: Ustedes, Juan y Juana representan al pueblo (...) Acomódense por ahí que llegan nuestros actores... ¡Los malos de la película! Aquí llega Mister Dollar. (Aguirre, 177).

Juan: Inventando mentiras para engañar al pueblo. Y hasta yo he creído tus mentiras, huevón, de tanto que las repiten. (Aguirre, 188) Por medio de la voz del personaje Juan, quien al principio ya fue presentado como símbolo de lo popular, Aguirre permite que el público se

vea en el personaje. Esto es evidente cuando el personaje vocifera en nombre del pueblo que incluso él mismo cayó en las mentiras, existiendo la posibilidad que si alguien ha escuchado una noticia proveniente de las emisoras “momias” simpatice con el personaje.

Un recurso dramático completamente útil para las intenciones del teatro popular que se propone el efecto de la extrañación, siendo el quiebre de la cuarta pared una forma de librar a los observadores de su estado de alienación, ya que, como Brecht señala, la gente no solamente se aliena de toda actividad, sino que parece materia pasiva. Lo anteriormente descrito se puede apreciar al final de la obra “La verdad detrás de la mentira”, donde, tras solucionarse el conflicto principal, los personajes en forma de celebración bailan un pie de cueca invitando al público, traspasando la separación entre observador y personaje:

Drill: Bien, bien, no chille tanto compadre, si le creemos. Mejor háganos escuchar un cuequita para que la bailan aquí, y los que quieran acompañarnos... ¡A ver... esa cuequita...! Se escucha la cueca Juan: ¡Eso es mi alma...! A continuación, Juan y Juana bailan y si alguien sube invitado por Drill, bailan con ellos un pie de cueca. Al terminar, Drill se dirige al público. Drill: Y aquí termina la función Será hasta la próxima ocasión Y que esto les sirva de lección (...) (Aguirre, 189)

Otro ejemplo de extrañación funciona en el siguiente pasaje teatral: Juan: Inventando mentiras para engañar al pueblo. Y hasta yo te he creído tus mentiras, huevón, de tanto que las repiten... ¡Toma! Drill: (Entrando, sujeta a Juan) Despacio, compañero, calma. Esto no es más que una comedia, una representación (Aguirre, 188).

## Conclusiones

Se ha intentado identificar características del teatro popular en la experiencia del Teatro Experimental Popular Aficionado e invitar a la reflexión de esta experiencia teatral chilena que surgió bajo condiciones y necesidades propias de la población dentro de una época determinada como lo fue la Unidad Popular. El Teatro Experimental Popular Aficionado muestra que la construcción de un teatro político no es mecánica, sino que es un quehacer constante y que se basa en el diálogo con las personas, sus intereses, necesidades y sueños. Asimismo, las obras teatrales dan la posibilidad de acercar no solo la educación política a las personas, sino también el compromiso con un proyecto transformador, que en ese entonces se encarnaba en la Unidad Popular.

En definitiva, aquellas experiencias de teatro popular advierten sobre un proceso cultural que Chile y su pueblo habían decidido tomar, expresiones artísticas también reflejadas en otras áreas, verbigracia, el folclore, de la mano de Víctor Jara, la pintura, teniendo como referente popular a Carlos Hermosilla, o el cine de Miguel Littin. Son vastas las expresiones de la cultura popular a principios de la década de los setenta, sin embargo, todas estas fueron

avasalladas en pos de instalar un modelo antagónico a lo propuesto por la historia y el pueblo chileno

A cincuenta años del golpe de estado, asumir la responsabilidad de investigar y profundizar el ámbito cultural dentro de un momento histórico chileno tan álgido como lo fue la Unidad Popular se vuelve imprescindible para entender las problemáticas populares de ese entonces e interiorizarse en las expresiones teatrales, las cuales están estrechamente vinculadas al sentir popular de la población. La vereda del teatro popular se construyó a partir de los sueños del pueblo chileno, una forma de ser parte de la transformación colectiva que comenzó en aquellos años, tal como lo comenta Isidora Aguirre, reproduciendo lo dicho por César Vieira:

El teatro fue el medio que elegimos para participar, el medio de decir presente, de luchar por la transformación de la sociedad. Con el público de los barrios y comunidades periféricas, intercambiamos experiencias, recibimos y recibimos mucho más de lo que dábamos. Y aprendimos (68).

## Referencias

- Aguirre, Isidora. Teatro Experimental Popular Aficionado. Santiago: Ediciones JGV, 2019. Impreso.
- Aravena, Cristian. Márgenes Desbordados: Dramaturgias del teatro político chileno en la época de los años sesenta. Santiago: Universidad de Chile, 2019. Impreso.
- Boal, Augusto. Teatro del oprimido. México: Patria S.A., 1974. Impreso.
- Brecht, Brecht. Breviario de Estética Teatral. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963. Impreso.
- Canto, Nadinne. "El lugar de la cultura en la vía chilena al socialismo. Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular". Revista Pléyade, 153-78. Web. 2012.
- Jeftanovic, Andrea. "Homenaje a Isidora Aguirre (1919-2011): El tapiz de un encuentro". Revista Nomadas, 85-101. Web 2011.
- Grumann, Andrés. "¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la "propaganda política con forma teatral" de Isidora Aguirre". AISTHESIS N°53, 213-219. Web 2013.
- Larraín, Javiera. "Configuraciones en conflicto en la dramaturgia de Isidora Aguirre. Un estudio comparado entre el teatro épico brechtiano y las configuraciones melodramáticas sociales latinoamericanas. Configuraciones en conflicto en la dramaturgia de Isidora Aguirre". Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 394-402. Web. 2017.
- Martinez, M., Améstica, J., Fuentealba, N., & Milosevic, V. Teatro y Fulgor. Aproximaciones a la obra de Isidora Aguirre. Valparaíso: Edición Universitaria de Valparaíso, 2016. Impreso.
- Reyes, Rigoberto. Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a Mujeres por la Vida. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. Impreso.
- Torres, Isabel. "La década de los sesenta en Chile: la utopía como proyecto". HAOL N°19, 139-149. Web. 2009.
- Wallffguer, Daniela. El teatro comprometido. Su contribución al movimiento popular chileno 1963-1973. Santiago: Editorial Escaparate, 2021. Impreso.

Watts, Bélgica. “Florencio Sánchez y Antonio Acevedo Hernández, dramaturgos. Dos vidas tras el afán libertario”. Revista Universo N°14. Web. 1999.

Recibido: 30 de Mayo de 2023  
Aceptado: 29 de Junio de 2023

# ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

## Topografía de un nómade



Catalina Gelcich